2012 #4-5, Anul III

Optzecismul vizual după 20 de ani

The 1980s Generation in the Visual Arts Twenty Years Later

arta revistă de arte vizuale

arta

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
DIALOGURI / DIALOGUES
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
ESEURI / ESSAYS
DEZBATERE / DEBATE

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI din ROMANIA

FOTO: DAN MIHĂLȚIANU

arta 4-5/2012, anul III

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Producţie / Production: igloomedia
Graphic concept/design: Corina Duma
Secretar general de redacţie / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenţi / Permanent Collaborators
Simona Dumitriu (proiecte curatoriale), Daria Ghiu (expoziţii), Simona Vilău (ancheta de artă), Magda Predescu (cronică de carte), Cristina Popescu Russu (info)

Colaboratori / Collaborators
Judit Angel, Cristina Bogdan, Dan Breaz, Irina Cărăbaş, Daria Coşcodan, Liviana Dan, Cătălin Davidescu, Ruxandra Demetrescu, Carmen Dobre, Maja şi Reuben Fowkes, Teodor Graur, Üto Gusztáv, Adrian Guţă, Bogdan Iacob, Valentina Iancu, Eröss István, Erwin Kessler, Aurora Király, Doina Lemny, Ioana Mandeal, Diana Marincu, Anca Mihuleţ, Aurelia Mocanu, Igor Mocanu, Cristian Nae, Corina Nani, Cosmin Năsui, Daniel Nicolescu, Olivia Niţiş, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Roxana Patrichi, Ileana Pintilie, Mihai Plămădeală, Kristine Stiles, Pavel Şuşară, Oana Tănase, Alexandra Titu, László Ujvárossy, Mihaela Varzari, Cristian-Robert Velescu, Maria Zintz

Corespondenţi externi / Foreign correspondents:
Coriolan Babeţi (New York), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Simona Nastac (Londra), Dan Mihălţianu (Berlin), Lucia Popa (Paris).

Credite fotografice / Photo Credits

Dana Acea; David Amichai; Archiva Mamü; Vioara Bara; Călin Beloescu; Betuker István; Blum & Poe Gallery, Los Angeles; Rudolf Bone; Françoise Calmon; Mircea Cantor; Marius Caraman; Claudiu Cobilanschi; Onisim Colta; Dorin Creţu; Erste Collection; Mircea Florian; Galeria Anca Poteraşu; Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu; Galeria Quadro; Galeria „Serge Lechaszynski"; Dorel Găină; Ilinca Nicodim-Gèze; Patrick Gèze; Ion Grigorescu; Jean-Paul Goude; Anders Guggisberg; Hauser & Wirth; Damien Hirst; Teodor Hrib; Remus Andrei Ion; Stefan Jammer; Gheorghe Jovian; Molnár László József; Matt Johnson; Elekes Károly; Kicsiny Balázs; Anselm Kiefer; Iosif Király; Kovács Gábor Art Foundation, Budapest; Matei Lăzărescu; Lisson Gallery; Literatur Haus Berlin; Dan Mihălţianu; Wanda Mihuleac; Valeriu Mladin; MNAC; Sebastian Moldovanu; André Morin/le Crédac; MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung; Museum of Contemporary Art, Zagreb; Museum on the seam; Ioan Aurel Mureşan; Matei Negreanu; Linda Nylind; Alexandru Olănescu; Liviu Olos; Miklos Onucsan; Tudor Păsat; Adrian Pârvulescu; Plan B Cluj/Berlin; Florica Prevenda; Pipilotti Rist; Mark Rifkin/twi-ny.com; Peter Saville; Romelo Pervolovici; Nagy Árpád Pika; Florica Prevenda; Gheorghe Rasovszky; Ştefan Râmniceanu; Ştefan Sava; Marilena Preda Sânc; Mircea Stănescu; Tihanyi-Bakos, Fotóstúdio; Mircea Tohătan; Roxana Trestioreanu; V&A Images; Venturi, Scott Brown and Associates; Victoria and Albert Museum, London; Victoria Miro Gallery; Sorin Vreme; Zacheta National Gallery of Art, Warshaw

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor. The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România,
str. Băiculeşti 29, sector 1, Bucureşti
www.uap.ro; office@uap.ro

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, Bucureşti
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Patrimony.

Optzecismul vizual după 20 de ani

text de **MAGDA CÂRNECI**

Tema acestui număr s-a născut dintr-o constatare evidentă. Deşi a ajuns la vârsta consacrării, generaţia 80 din artele plastice nu se bucură de aceeaşi recunoaştere (şi cunoaştere) publică precum cea din literatură, care a generat conceptul (disputat) de optzecism literar. Deşi a produs şi a vehiculat la rândul ei concepte precum „neo-expresionism" şi „intermedialism", pe lângă faimosul şi controversatul „postmodernism", generaţia 80 din artele vizuale nu dă încă impresia unui „front" la fel de coerent şi de compact precum sora ei literară.

În bulversarea post-comunistă din anii '90 şi în boomul economico-cultural din anii 2000, optzeciştii vizuali s-au plasat cumva „între ape", între generaţia matură, care a continuat să exercite controlul asupra multor pârghii de putere instituţională, şi între generaţia mai tânără şi foarte tânără, privilegiată de noile fundaţii, centre, galerii şi curatori apăruţi între timp, fie din ţară, fie din străinătate, şi aflaţi mereu în căutare de „artă alternativă" recentă.
Spre deosebire de confraţii lor literaţi, care au avut parte de o exegeză suficient de abundentă şi de un fel de „clasicizare" în aceşti ultimi 20 de ani, dată fiind predominanţa literarului în câmpul cultural românesc, practicienii optzecişti ai artelor vizuale au trebuit să se descurce în condiţii mai dificile şi să inventeze traiectorii profesionale incomode şi atipice, oscilând între lucrul în ţară şi cel peste graniţe şi între ocupaţii colaterale dintre cele mai neaşteptate. De aceea, împlinirea operei lor e mai puţin evidentă. E drept că şi apetitul implicării în viaţa publică al plasticienilor optzecişti a fost mai redus, ei părând marcaţi de o psihologie a marginalităţii, provenind poate din reflexe comportamentale moştenite de dinainte de 1989.

Deşi harnici şi productivi, asumând roluri discrete pe scena instituţională, dar construind cu tenacitate cariere solide, percepţia opzeciştilor vizuali a suferit nu atât în ce priveşte rotunjirea propriilor opere, cât în receptarea larg culturală a creaţiei lor. Şi totuşi, această generaţie '80 din artele vizuale conţine câteva nume importante, unele vehiculate şi în afara frontierelor, care merită şi trebuie cunoscute de marele public, cel puţin tot atât cât literaţii ei. Să menţionăm aici câteva într-o ordine aleatorie: Dan Perjovschi, Ioana Bătrânu, Iosif Kiraly, Marilena Preda Sânc, Dan Mihălţianu, Mircea Roman, Călin Dan, Miklos Onucsan, Petru Lucaci, Romelo Pervolovici, Marian Zidaru, Gheorghe Rasovszky, Ion Aurel Mureşan, Christian Paraschiv, Ştefan Râmniceanu, Alexandru Păsat, Vioara Bara, Rudolf Bone, Alexandru Antik, Marcel Lupşe şi alţii pe care-i veţi găsi în paginile acestui număr.

Dosarul dedicat generaţiei optzeci „revisited" după 20 de ani a fost co-coordonat de Magda Cârneci şi Adrian Guţă, ca doi dintre criticii şi teoreticienii ei care au publicat şi cărţi asupra acestui subiect. Lista celor prezenţi în acest număr nu este exhaustivă, lipsesc nume de pictori (Gheorghe Ilea, Mihai Chioaru, Kömives Andor, Vlad Iacob, Cătălin Guguianu ş.a.), sculptori (Vlad Aurel, Mircea Popescu, Constantin Şevţov ş.a.), graficieni (Mircea Stănescu, Dorel Găină, Gheorghe Urdea, Stela Lie, Radu Igaszag, Petru Rusu ş.a.), şi artişti decoratori (Daniela Făiniş, Titu Toncian, Ilie Rusu, Mihai Ţopescu ş.a.): pe unii i-am prezentat în numere anterioare, pe alţii sperăm să-i prezentăm în numere tematice viitoare. Rămâne de văzut dacă această abordare mai compactă a artiştilor optzecişti va oferi publicului o imagine suficient de coerentă a „optzecismului vizual" şi va constitui un îndemn şi chiar o provocare spre înnoire şi evoluţie sau reprezintă un început de „clasicizare".

sumar/contents

ENGLISH VERSION

1

OPTZECISMUL VIZUAL DUPĂ 20 DE ANI 1
Magda Cârneci

2

Optzecismul vizual după 20 de ani // The 1980s Generation in the Visual Arts Twenty Years Later

GENERAȚIA ARTISTICĂ '80 DE LA UN MILENIU LA ALTUL 6
Adrian Guță
ATELIER 35 BUCUREȘTI ȘI ÎN GENERAL. SCURTĂ PRIVIRE RETROSPECTIVĂ 8
Magda Cârneci
VIAȚA DE ARTIST ÎN SOCIALISM 10
Dan Mihălțianu
ANII 1980 LA TIMIȘOARA. KIRALY ȘI BELOESCU. PATA DE LUMINĂ. PICTURA LUI BELOESCU SUB SPOT 20
Ileana Pintilie
CONTRIBUȚII OLTENE LA NOUA SENSIBILITATE A GENERAȚIEI '80 22
Cătălin Davidescu
ATINGERI: MICI ȘI MARI. GRUPUL MAMU, TÂRGU-MUREȘ 26
Eross István
ARTA EXPERIMENTALĂ ÎN ANII OPTZECI LA ORADEA 30
László Ujvárossy
FESTIVALUL DE ARTĂ VIE ANNART 1990–1999 ISTORIC. MOȘTENIREA LUI IMRE BÁASZ 36
Üto Gusztáv
SCRISOARE DIN PARIS: ATELIER 35 DIN IAȘI 42
Doina Lemny
ARHIVA ATELIER 35 42
Roxana Patrichi
ANII 1980: PERSPECTIVE POLITICE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXT EST-EUROPEAN. O SCURTĂ RADIOGRAFIE 44
Olivia Nițiș
CÂND ARTA A FOST MULT PREA SINCERĂ. ANII '80 LA GALERIA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN SIBIU 44
Anca Mihuleț
„NOUL FIGURATIVISM" DIN ANII '80 ȘI POST 2000 48
Cosmin Năsui
POTOPTZECISMUL 52
Erwin Kessler
RETROSPECTIVE OPTZECISTE INTERNAȚIONALE 54
Magda Predescu

3

Dialoguri // Dialogues

VIDEO-INTERVIU CU MARCEL BUNEA – FRAGMENTE 56
Adrian Guță
VIDEO-INTERVIU CU IOANA BĂTRÂNU – FRAGMENTE 58
Adrian Guță
INTERVIU IOSIF KIRALY 60
Magda Predescu
INTERVIU CU PETRU LUCACI – FRAGMENTE 64
Adrian Guță
DIALOG CU VALERIU MLADIN 68
Daniel Nicolescu
VIDEO-INTERVIU CU ROMELO PERVOLOVICI – FRAGMENTE 70
Adrian Guță
VIDEO-INTERVIU CU MIRCEA ROMAN – FRAGMENTE 74
Adrian Guță
HOUSE PARTY. DIALOG CU DECEBAL SCRIBA 76
Adriana Oprea
VIDEO-INTERVIU CU ROXANA TRESTIOREANU – FRAGMENTE 80
Adrian Guță
VIDEO-INTERVIU CU MARIAN ZIDARU – FRAGMENTE 82
Adrian Guță
INTERVIU CU WANDA MIHULEAC DESPRE OPTZECISM ȘI POSTMODERNISM 84
Simona Vilău

4

Portrete de artist // Portfolios

VIOARA BARA: „ȚIPĂTUL FEMEII PASĂRE" . . . 86
Maria Zintz
RUDOLF BONE. MEMORIA FORMEI 88
Ramona Novicov
ANDREI CHINTILĂ (1958-2007) 90
Adrian Guță
DORIN CREȚU. DIAFAN ÎN NEGRU 92
Aurelia Mocanu
ELIAN. PLAYGROUND 94
Ramona Novicov
MIRCEA FLORIAN – ÎNTRE BANDĂ MAGNETICĂ ȘI DECONSPIRAREA MECANICII 96
Mihai Plămădeală
GHEORGHE JOVIÁN. UN MODEL PENTRU ARTIȘTII TINERI ORĂDENI 98
Maria Zintz
IOAN AUREL MUREȘAN. ÎNȚELEPCIUNEA DE A ȘTI SĂ AȘTEPȚI 100
Maria Zintz
MARIA MINCHEVICI: FANTEZIE ȘI REFLEXIE DUREROASĂ ASUPRA CONDIȚIEI UMANE . . . 102
Maria Zintz
SORIN NOVAC. EN SOLITAIRE (1953-2000) 103
Cătălin Davidescu
MAURICE MIRCEA NOVAC. PLEOAPA PALETEI 104
Aurelia Mocanu
PETRAȘCHIEVICI: SCAMATOR CU PENIȚE ȘI AȚE (1950-2002) 106
Aurelia Mocanu
ADRIANA POPESCU (1954-2007) 108
Adrian Guță
MARILENA PREDA SÂNC LA MNAC 110
Magda Predescu
FLORICA PREVENDA. TIMPUL REGĂSIT 111
Dan Breaz
GHEORGHE RASOVSZKY. EFECTUL TURBO 112
Magda Cârneci
ȘTEFAN RÂMNICEANU. O AURĂ POST-POST-BIZANTINĂ 114
Magda Cârneci
CRISTINA POPESCU RUSSU 116
Theodor Redlow
SIMONA TĂNĂSESCU 118
Pavel Șușară
VASILE TOLAN, SAU „EPICA" PICTURII PURE 119
Cristian Robert Velescu

SORIN VREME. GRADUL ZERO AL REALITĂȚII 120
Diana Marincu
DAN ȘI LIA PERJOVSCHI. STATES OF MIND ■ 122
Kristine Stiles

5

Expoziții // Exhibitions

O LUNGĂ POVESTE CU MULTE NODURI. FLUXUS ÎN GERMANIA 1962-1994 126
Ioana Mandeal
CĂLIN DAN. ARHITECTURA EMOȚIONALĂ: RESUMÉ 128
Judit Angel
TEODOR GRAUR
CONTEXT ROMÂNESC: DE LA POP-ART, LA DESIGNUL GENUIN 130
Teodor Graur
ERNST JANDL: ON STAGE 131
EXPERIMENT HIBERNAL LA PLATFORMA . . . 132
Simona Dumitriu
MĂRTURII XXI. REVIZITÂND TRECUTUL. O COLECȚIE DE VIDEO-INTERVIURI 134
Aurora Király
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE GRAFFITI/ STREET ART TIMIȘOARA 2011. ÎNCEPUTUL UNUI PROIECT AMBIȚIOS 136
Corina Nani
KICSINY BALÁZS. THE ART OF SELF-JUSTIFICATION 137
Bogdan Iacob
ȘTEFAN BERTALAN: MĂSCĂRICIUL EMIGRANT 138
Diana Marincu
FLONDOR 75. LIVADA CU AȘTEPTĂRI 140
Ileana Pintilie
... IAR CÂȘTIGĂTORUL ESTE... ■ 142
Mihaela Varzari
BODY WORLD 145
Carmen Dobre
PRIVIM CARTIERUL. STEREOTIPURI ȘI MITURI ÎN PERCEPȚIA CARTIERELOR MUNCITOREȘTI. MAKE A POINT 146
Valentina Iancu
DE LA OPACITATE LA TRANSPARENȚĂ – SAU DESPRE VIRTUȚILE PICTURII DANEI ACEA . . 148
Ruxandra Demetrescu
BERLINER ZIMMER. ARTIȘTI DIN SUD-ESTUL EUROPEI CE TRĂIESC ÎN BERLIN 149
Oana Tănase
ARTA CONTEMPLAȚIEI ACTIVE 150
Corneliu Antim
FILLING/FEELING THE GAPS, ACTIVISM ȘI ALTERITATE „DUPĂ DOUĂZECI DE ANI” . . . 152
Simona Vilău
SALONUL DE PROIECTE 154
Magda Radu și Alexandra Croitoru
POSTMODERNISM, STIL ȘI SUBVERSIUNE ■ 156
Cristina Bogdan
PIPILOTTI RIST – EYEBALL MASSAGE. EXERCIȚII DE VISARE ÎMPREUNĂ 162
Simona Nastac
FIAC 2011 „A ECLIPSAT” FRIEZE 164
Lucia Popa
ARTA „INUTILĂ” A LUI MIRCEA CANTOR. EXERCIȚIU DE DECONSTRUCȚIE 166
Lucia Popa
MATT JOHNSON 168
Luana Hildebrandt
ÎNTRE CEEA CE OCHIUL VEDE ȘI CEEA CE EL ȘTIE CĂ E ACOLO 170
Adriana Oprea
LA EST DE EDEN – FOTOREALISM: VERSIUNI ALE REALITĂȚII 173
Maja și Reuben Fowkes
MIKLOS ONUCSAN. MĂSURĂTORI NETERMINATE 176
Daria Coșcodan
ANGAJAMENTUL POLITIC ÎNAINTE ȘI DUPĂ '90 178
Alexandra Titu
WESTEND. MUSEUM ON THE SEAM 179
Valentina Iancu
MATEI NEGREANU: CLAR DE LAMĂ 180
Aurelia Mocanu

6

Dezbatere // Debate

MUZEUL BENZII DESENATE: UN MUZEU PENTRU A NOUA ARTĂ 182
Daria Ghiu și Igor Mocanu

7

Eseuri // Essays

POLITICA BIENALIZĂRII ȘI DISPERSAREA CENTRULUI: A 54-A BIENALĂ DE LA VENEZIA, ÎNTRE ENTERTAINMENT GLOBAL ȘI REFLEXIVITATE LOCALĂ 190
Cristian Nae
„IDIOMURI ALE MODERNISMULUI”. CONJUGĂRI AVANGARDISTE ȘI REALIST SOCIALISTE . . . 192
Dan Breaz
PICTURA LUI ANSELM KIEFER: SINDROMUL POST-TRAUMATIC SAU DOLIUL DE DUPĂ FUNERALIILE MARELUI TATĂ 196
Coriolan Babeți

8

Cronică de carte // Book Reviews

DUBLA CETĂȚENIE ARTISTICĂ 200
Aurelia Mocanu
GENDER CHECK: A READER. ART AND THEORY IN EASTERN EUROPE 201
Cristian Nae
BOEMA 202
Dan Breaz
LIZICA CODRÉANO, UNE DANSEUSE ROUMAINE DANS L'AVANT GARDE PARISIENNE 203
Cristian-R. Velescu
BUCUREȘTI. MATERIE ȘI ISTORIE. MONUMENTUL PUBLIC ȘI DISTOPIILE LUI 204
Irina Cărăbaș
ATELIERUL DE ARTE TIMIȘOARA 205
Magda Cârneci
ARTA ANILOR '80. TEXTE DESPRE POSTMODERNISM
GENERAȚIA '80 ÎN ARTELE VIZUALE 206
Oana Tănase
ION NICODIM 208
Magda Cârneci

9

Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE 210
COLABORATORI ■ 220

Dan Mihălțianu, Viață de artist în socialism, fotografii alb-negru / The Artist's Life Under Socialism, black and white photographs 1979-1989

#2 Optzecismul vizual după 20 de ani

The 1980s Generation in the Visual Arts Twenty Years Later

Generaţia artistică '80 de la un mileniu la altul

text de **ADRIAN GUŢĂ**

Au trecut, în mare, trei decenii de la apariţia generaţiei '80 pe scena artistică românească. Între timp, s-au sfârşit un secol, un mileniu, au început altele, iar artiştii optzecişti îşi continuă traseele de creaţie atât în ţară cât şi dincolo de hotarele ei. Tinereţea, debutul, s-au petrecut în „epoca de aur" ceauşistă, în condiţii social-politice dificile. Puţini şi-au asociat numele cu arta oficială, de comandă socială şi s-au făcut cunoscuţi în acest fel. Reprezentanţii acestei generaţii şi-au constituit variate strategii având ca rezultat o artă alternativă la cea oficială, la nivelul atitudinii şi la cel al limbajului. Nu a fost vorba de artă cu angajament politic creator de disidenţă deschisă faţă de regim, însă distanţarea de ideologia şi cultura oficială se putea face pe mai multe căi. *Noua sensibilitate* introdusă şi cultivată de optzecişti, structura, ca şi *noua autenticitate* din poezia şi proza scurtă ale congenerilor scriitori, o nouă viziune asupra realităţii, neidealizată, necosmetizată, mizând pe cotidianul surprins în „priză directă", pe o imagistică inspirată adesea de instantaneul fotografic şi a cărei tensiune creştea datorită „contaminării" figurativului de către registrul formal-cromatic al neoexpresionismului. Se petrecea, pe de altă parte, fenomenul retragerii în sine, sondarea dramatică a universului interior, traumatizat de realitatea politică exterioară, de condiţiile de viaţă, mereu mai precare. Una din formele de opoziţie faţă de agravarea condiţiei umane era ceea ce continui să numesc fără ezitare *rezistenţa prin cultură*: aceasta a însemnat, între altele, autoimpunerea unui regim intensiv de lectură; cozi impresionante la librării precum la magazinele alimentare, vânarea publicaţiilor greu accesibile, inclusiv a celor străine, efortul, stimulat de dificultăţi, de a fi, pe cât posibil, la curent cu ce se întâmpla în lumea artistică internaţională. Ar fi şi aceasta una dintre explicaţiile faptului că postmodernismul, ca amplu fenomen cultural, ca formă de cultură care se hrăneşte din cultură, a găsit un teren favorabil rodirii în cultura română a anilor '80 ai secolului trecut. Citatul filtrat, ironia, parodia, spiritul ludic (era şi el activ, chiar necesar), elemente ale vocabularului postmodern, erau în consonanţă cu strategiile „esopice" puse în operă de mai mulţi artişti optzecişti. Şi din alte generaţii. În acelaşi context, relevantă este optica *fragmentului*. Această unealtă deconstructivistă postmodernă, repetat utilizată în reprezentări ale corpului uman, mai ales de către sculptori tineri în deceniul nouă, continua o activare a tentaţiei arhaicului şi arheologicului în plastica noastră recentă, dar era şi un semn limpede, implicit protestatar, al/la adresa caznelor la care era supusă aceeaşi condiţie umană, de către regimul totalitar din România acelei vremi. În ce priveşte formele alternative, pe atunci, de exprimare, adică arta obiectuală, *land art*, instalaţia, fotografia, filmul experimental, *performance*, ele „beneficiau" de o toleranţă restrânsă din partea autorităţilor. Condiţia *underground* însoţeşte mai multe asemenea exemple, potenţialul critic era sporit, uneori. Afilierile la neobizantinism, apropierea, fie şi pe o cale mai lungă, de spiritualitatea creştină, ce au cuprins şi pe unii exponenţi ai optzecismului, reprezentau, în sine, o ipostaziere a artei alternative.

Existenţa *Atelierului 35* a fost esenţială pentru miezul artei şi al spiritului generaţiei '80 în perioada ieşirii la rampă şi afirmării sale. Mă refer, e drept, la o substructură a Uniunii Artiştilor Plastici, controlată şi ea de cenzură, însă a fost, în ultima decadă a regimului comunist, cea mai dinamică şi mai „indisciplinată" formaţiune a breslei artistice. Una din tacticile artiştilor tineri era de a-şi aduce lucrările în sală (subsolul Galeriei Orizont, la Bucureşti) nu cu mult timp înainte de vernisaj, pentru ca „oficialii" să nu mai aibă când să reacţioneze. După 1986, până în 1989, s-a hotărât „sus" că nu mai e cazul să fie primiţi noi membri în U.A.P.; de ce să fie hrănit pericolul înmulţirii unei structuri profesionale care, adesea, „făcea greutăţi"? (Din fericire, şi „outsiderii" au putut expune în acei ani.) Expoziţii importante de grup (*Alternative*, 1987, Bucureşti) au fost închise înainte de termen, unele cataloage nu au mai apărut ori „au scăpat" doar puţine exemplare (*Expoziţia Naţională a Tineretului,* Baia Mare, 1988). Au avut loc chiar descinderi ale Securităţii în spaţiul de desfăşurare al unor *performances* (*Visul nu a pierit*, de Alexandru Antik, la Sibiu, în 1986). Textele critice despre evenimentele Colocviului de artă şi critică plastică, desfăşurat la Sibiu în anul menţionat, au avut acces în revista *Arta* (şi atunci, cenzurate) cu aproape un an mai târziu. Meritul de a fi transformat *Atelier 35* într-o reţea cu adevărat naţională, în anii '80, îi aparţine Anei Lupaş, artistă de anvergură europeană, care a contribuit la crearea unui curent de opinie şi opţiune favorabil artei conceptuale şi conceptului de intermedia în arta românească; ea şi Mircea Spătaru au avut o benefică influenţă directă asupra unor optzecişti formaţi în cadrul Institutului „Ioan Andreescu" de la Cluj. Expoziţiile de grup locale, regionale şi naţionale ale *Atelierului 35*, desfăşurate pe parcursul deceniului al nouălea al secolului trecut, uneori însoţite de dezbateri teoretice la care artiştii optzecişti se întâlneau cu criticii congeneri, au contribuit hotărâtor la formarea spiritului, a conştiinţei de sine a generaţiei artistice '80.

Extensia frontului de lucru în mai multe limbaje, inclusiv alternative, dincolo de cele tradiţionale în care erau formaţi academic, crea premisele pentru profilul de artist postmodern, optzeciştilor. A existat, apoi, nr.2/1989 al revistei *Arta*, cu un grupaj tematic dedicat „Postmodernismului" (contribuţii dinspre artele vizuale, literatură, arhitectură). Deloc lipsit de importanţă este faptul că acele ample întâlniri cu ocazia expoziţiilor de grup, la care erau prezenţi numeroşi artişti şi critici, au oferit şi terenul de discuţie despre fondul teoretic şi de practică artistică ale postmodernismului. Nu era un *trend* impus de forţe oculte, ci devenea treptat o componentă importantă a spiritului epocii, de regăsit şi în alte spaţii pe atunci aparţinătoare blocului de regimuri comuniste.

Neoexpresionismul, ipostază majoră a postmodernismului activ în artele vizuale, prindea teren aproape simultan în vestul şi în estul Europei, plecând de la premise contextuale social-politice şi de civilizaţie diferite, însă definit prin date stilistice apropiate în bună parte, conformându-se unei influenţe de la vest spre est, în primă instanţă.

Artişti din Bucureşti, Oradea, Cluj, Bistriţa, Timişoara, Baia Mare, Arad, Alba Iulia, Sibiu, Craiova, Târgu Jiu, Ploieşti, Bacău, Iaşi, Constanţa..., au particularizat reţeaua *Atelier 35*, au făcut, în acest context, primii lor paşi în existenţa artistică. Mă gândesc, între alţii, la Christian Paraschiv, Teodor Graur, Constantin Petraşchievici, Olimpiu Bandalac, Dan Mihălţianu, Ioana Bătrânu, Andrei Chintilă, Mircea Tohătan, Gheorghe Rasovszky, Marcel Bunea, Marilena Preda Sânc, Ana şi Nicolae Golici, Rolando Negoiţă, Stela Lie, Dodi Romanaţi, Violeta Bulgac, Leonard Răchită, Darie Dup, Aurel Vlad, Romelo Pervolovici, Mircea Roman, Vlad Ciobanu, Gheorghe Marcu, Constantin Şevţov, Cătălin Guguianu, Vlad Iacob, Dorin Creţu, Dinu Pacea, Petru Lucaci, Claudiu Filimon, Ştefan Râmniceanu, Mihai Sârbulescu, Ioan Bolborea, Mircea Popescu, Florica Pacea, Cristina Passima, Roxana Trestioreanu, Ilie Rusu, Petru Alexandru Galai, Radu Igazság, Dan Perjovschi, Rudolf Bone, Újvárossy László, Dorel Găină, Anikó Gerendi, Miklós Onucsán, Ioan Augustin Pop, Gina Hora, Vioara Bara, Alexandru Antik, Titu Toncian, Ioan Aurel Mureşan, Alexandru Păsat, Adriana Popescu, Maria Lukáts, Nora Raboca, Andor Kömives, Timotei Nădăşan, Aurel Cucu, Vasile Tolan, Marcel Lupşe, Miron Duca, Gheorghe Ilea, Iosif Király, Valeriu Mladin, Călin Beloescu, Camelia Crişan Matei, Sorin Vreme, Rudolf Kocsis, Onisim Colta, Mircea Novac, Sorin Novac, Grigorian Rusu, Alina Roşca, Mihai Ţopescu, Valer Neag, Mihai Chiuaru, Costel Butoi, Gheorghe Zărnescu, Adrian Timar, Mircea Stănescu, József Bartha, Sándor Bartha, Mircea Enache...

În deceniile scurse de la anii debutului, unii dintre optzecişti au murit: de la Alina Roşca, Sorin Novac ori Constantin Petraşchievici, la Andrei Chintilă,

Adriana Popescu, sau, recent, Constantin Şevţov... Diaspora artistică românească include şi reprezentanţi ai generaţiei '80, printre care Christian Paraschiv, Ana şi Nicolae Golici, Rolando Negoiţă, Mircea Popescu, Cătălin Guguianu, Ştefan Râmniceanu, Adriana Blendea, Dorin Creţu, Iulian Olariu, Claudiu Filimon, Dodi Romanaţi, Petru Russu, Dan Mihălţianu, Ion şi Mirela Isăilă, Călin Dan.
După 1990, când dialogul cu lumea liberă a intrat pe un curs firesc, artiştii şi operele lor au început să călătorească în alt ritm. Ei au intrat în circuitul, spectaculos ramificat în ultimii 15 ani, al bienalelor internaţionale, au făcut parte din retrospective în Vest ale artei din Est, beneficiază de rezidenţe, li se organizează expoziţii personale în galerii şi muzee tot mai importante. Un exemplu concludent îl oferă Dan Perjovschi, un altul îl constituie grupul subREAL, înfiinţat în 1990 în alcătuirea Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălţianu (după 1993 format doar din primii doi). O vizibilitate internaţională notabilă are în lumea *performance* art-ei Üto Gusztáv, care este un acţionist autentic şi a coordonat nouă din cele zece ediţii ale Festivalului de artă vie *AnnART* de la Lacul Sfânta Ana, iniţiat în 1990 de Baász Imre. Mircea Roman a obţinut în 1992, la Trienala de la Osaka, unul dintre cele mai importante premii de sculptură pe plan mondial. O ascensiune mai recentă, de luat în seamă, în spaţiul expoziţional internaţional, o are artistul conceptual Miklós Onucsán. Este remarcat în spaţiul francez şi dincolo de el, Christian Paraschiv. Participări la importante expoziţii internaţionale au, între alţii, Iosif Király, Teodor Graur, Dan Mihălţianu, Marilena Preda Sânc, Lia Perjovschi – şi Adriana Popescu (până ce moartea a răpit-o dintre noi). Din păcate, pentru mulţi artişti optzecişti incontestabil valoroşi, consacrarea internaţională pe măsură întârzie încă, din pricini care ţin de o insuficientă promovare a lor. Instituţiile culturale ale statului, galeriile particulare al căror număr creşte şi a căror strategie de pătrundere pe piaţa de artă externă se îmbunătăţeşte din mers, ar trebui să facă mai multe în acest sens.
Generaţia '80 a fost, la începuturile ei, una a rupturii, a *rupturii* cu modernismul academizant, cu arta oficială şi automatismele ei. Au existat artişti ai generaţiilor anterioare, e adevărat, pe care optzeciştii i-au privit ca modele etice şi culturale, luând în consideraţie şi mesajele lor stilistice – îi menţionez, în această ordine de idei, doar pe Horia Bernea şi Ion Grigorescu. După vârtejul decadei a noua a secolului trecut, odată cu maturizarea şi reconsiderarea unor repere ale trecutului, a apărut şi o serie de *continuităţi.* Generaţia '80 îşi consolida poziţia în ansamblul artei contemporane româneşti, lansa, la rândul ei, semnale către promoţiile care îi urmau. A contribuit la prelungirea exploatării filonului neoexpresionist, justificată de faptul că România tranziţiei de la un sistem politico-social la altul era scuturată de tensiuni, problematici care făceau viabilă şi în anii '90 (mai ales) exprimarea neoexpresionistă. Optica postmodernă perpetuată, a nutrit, între altele, şi prelucrarea datelor postimpresionismului într-un nou context. Pe un cu totul alt culoar, dar în acelaşi perimetru postmodern, „populat" eclectic, prin definiţie, au avansat apropierile cu real interes şi cu o notă adesea ironică, câteodată şi puţin nostalgică, de *kitsch*. Cazurile de abordare feministă în analiza condiţiei umane, după 1990, nu sunt numeroase, dar semnificative. Unele artiste focalizează pe universul personal, eventual asociat celui citadin, fără ca discursul lor să aibă note feministe. Dacă ar fi să exemplific succint aceste ultim menţionate patru tipuri de demers, mă gândesc la Andrei Chintilă, Ioana Bătrânu, Mircea Tohătan, Újvárossy László, Stela Lie, Andor Kömives, Valeriu Mladin, Marilena Preda Sânc, Roxana Trestioreanu, Adriana Elian, Florica Prevenda, Claudia Todor.
Optzeciştii au adus la „suprafaţă" *performance art*-a în era postdecembristă, i-au creat în peisajul local platforme de afirmare internaţională – a se vedea *AnnART* şi *Zona*, al doilea fiind un festival iniţiat la Timişoara de criticul de artă Ileana Pintilie, în prima parte a anilor '90. În acest teritoriu al acţionismului din România, două nume de referinţă, care ajung la un angajament de mare intensitate afectivă în intervenţiile lor, sunt Alexandru Antik şi Rudolf Bone. Călin Dan, critic de linia întâi în promovarea congenerilor optzecişti (în revista *Arta*, cataloage de expoziţii) şi apoi artist multimedia, a fost primul director al Centrului Soros pentru Artă Contemporană din Bucureşti, în care calitate a iniţiat şi coordonat primele „anuale C.S.A.C.", care au contribuit la deschiderea de orizont a artei contemporane româneşti şi au adus, in acest nou context expoziţional, şi mai mulţi reprezentanţi ai generaţiei '80. Arta video în România, capitol ce a debutat spre finalul deceniului al nouălea în ipostaza de instrument pentru documentarea acţiunilor şi instalaţiilor (*House pARTy*, 1987-1988, evenimente cu distribuţie predominant optzecistă), a câştigat rapid teren după 1990, între protagonişti fiind şi congeneri ai subsemnatului, adică artişti ce fac parte din aceeaşi generaţie '80: Dan Mihălţianu, Sorin Vreme, Radu Igazság, Marilena Preda Sânc, Teodor Graur, Iosif Király, Călin Dan, grupul 2META (Romelo Pervolovici şi Maria Manolescu), Újvárossy László, ori ceva mai tânărul, apropiat optzeciştilor, Alexandru Patatics. Apelează la computer, infografie, Christian Paraschiv, Miklós Onucsán. Fotografia se înscrie între mediile în legătură cu care optzeciştii au avut un rol important, pentru integrarea ei între limbajele demne de toată atenţia în arta contemporană românească. Sunt de menţionat, între alţii: Iosif Király, Radu Igazság, grupul subREAL, grupul Euroartist Bucureşti (Olimpiu Bandalac şi Teodor Graur), Gheorghe Rasovszky, Dorel Găină, Roxana Trestioreanu, Valeriu Mladin, Andrei Chintilă... Ulterior, raporturile între fotografie (digitală) şi pictura neo-figurativă au evoluat, au devenit strânse – ele pot crea acum atât imagini ale realului, cât şi ale imaginarului, iar hotarul între lumi devine tot mai discret.
Un traseu aparte, o artă cu program spiritual-creştin profund asumat şi comunicat prin intermediul unor viziuni personale răspicate, neconforme dogmaticii, desfăşoară Marian şi Victoria Zidaru. Se întâlnesc, în expoziţiile lor, tradiţia cu arta modernă şi cu cea contemporană.
Generaţia '80 s-a impus atenţiei şi datorită criticilor care s-au ocupat/se ocupă de ea: cei care au pornit la drum împreună, în acelaşi timp cu artiştii optzecişti, dar şi unii mai vârstnici ori mai tineri. Îi amintesc, de pildă, pe Magda Cârneci, Călin Dan, Mihai Ispir, Mihai Drişcu, Andrei Pintilie, Vasile Drăguţ, Dan Hăulică, Horia Horşia, Dan Grigorescu, Aurelia Mocanu, Ileana Pintilie, Liviana Dan, Judit Angel, Anca Vasiliu, Gheorghe Vida, Adrian Silvan Ionescu, Ramona Novicov, Cătălin Davidescu, Tiberiu Alexa, Adrian Guţă, Gheorghe Kazar, Pavel Şuşară, Ruxandra Balaci, Horea Avram, Erwin Kessler, Irina Cios, Oana Tănase...
Reprezentanţii generaţiei '80 a artelor vizuale îşi împărtăşesc acum experienţa de creaţie, propunerile formative, şi în cadrul învăţământului artistic superior românesc. Pornesc de la o cultură vizuală solidă, în expansiune, la care se adaugă traseul artistic personal cu toate meandrele sale. Au învăţat „meserie" serioasă pe vremea studenţiei lor, nu vor ca lucrul acesta să se piardă la actualii studenţi, însă vor şi ca tinerii să aibă ochii larg deschişi spre cele multe care se întâmplă în lumea artistică globalizată. Încearcă să stimuleze apariţia unor *noi sensibilităţi*.

P.S.: Articolul lui Erwin Kessler, publicat în acest număr al revistei *Arta*, denotă o intoleranţă cronică a autorului la postmodernism (şi la asocierea generaţiei '80 cu ipostaze ale acestuia), conceptul având un domeniu de definiţie mult mai amplu decât îşi închipuie/ştie E.K. Dincolo de dezbaterea teoretică, firească, E.K. face unele afirmaţii şi aprecieri care, în opinia mea – şi nu e singulară –, nu sunt doar incorecte, ci, uneori, chiar jignitoare. Erwin Kessler crede că reprezintă glasul Adevărului în literatura artistică românească. Nu i-o fi greu cu asemenea povară pe umeri?

Atelier 35 Bucureşti şi în general.

Scurtă privire retrospectivă

text de **MAGDA CÂRNECI**

S-a creat o anume mitologie culturală în jurul ideii de Atelier 35 de dinainte de 1989 în rândul tinerei generaţii de artişti de după anul 2000. O aură uşor legendară înconjoară anumite expoziţii şi manifestări, întâmplate în deceniul de dinaintea fracturii istorice din decembrie 1989, faţă de care ne despart acum mai bine de 20 de ani tulburi, neaşezaţi, nu tocmai benefici pentru a construi sinteze solide. Această perspectivă vag idealizantă asupra fenomenului Atelier 35 vine desigur din distanţa temporală care tinde tenace să înfrumuseţeze trecutul, dar vine şi din starea în continuare precară, insuficient de coerentă şi de consistentă, a recuperării documentare a acestui fragment de istorie culturală recentă. Tinerii artişti şi critici de azi fantasmează pozitiv sau problematizează agresiv despre o realitate culturală condiţionată istoric şi finalmente definitiv încheiată.

Şi totuşi trebuie recunoscut că Atelier 35 a avut relevanţa sa pentru epocă, ca o formă instituţionalizată de încadrare profesională a tinerei generaţii de artişti, tipică pentru comunismul de stat românesc aflat în faza lui terminală. Chiar dacă iniţiat într-o primă structură, nu foarte închegată, în a doua jumătate a anilor '70 (şi aici îmi vin în minte de-a valma numele lui Ion Nicodim, Ion Sălişteanu şi Wanda Mihuleac care s-au implicat atunci) - ceea ce a rămas în memoria breslei ca Atelier 35 propriu-zis a prins consistenţă abia în prima jumătate a anilor '80 şi a cunoscut apogeul către 1987-1988.

În ce consta acest azi faimos Atelier 35? Pe baza unui simplu dosar cu lucrări, schiţe sau fotografii de lucrări, absolvenţii institutelor de artă intrau în această structură laxă de cenaclu artistic, ca într-o antecameră a intrării în Uniunea Artiştilor Plastici - UAP (care se petrecea cu dificultate, pe bază de dosar ce implica şi câteva elemente politice, şi asta după câţiva ani buni de aşteptare). În principiu, tinerii plasticieni puteau rămâne în acest cenaclu până la vârsta de 35 de ani, considerată limita de sus a tinereţii, de unde şi numele de Atelier 35, dar în fapt mulţi dintre ei rămâneau şi mai departe în el dacă nu intrau în UAP. Iar acest UAP, această unică organizaţie profesională a plasticienilor permisă de comunismul de stat, a devenit din ce în ce mai exclusivă şi mai închisă spre mijlocul anilor '80 tocmai faţă de tânăra generaţie. Pe scurt, Atelier 35 era un mod pre-instituţional de a îndigui o creativitate juvenilă, a structura o tensiune profesională şi a controla o precaritate socială – lucruri devenite evidente abia pe parcurs sau ulterior.
Cu toate acestea, sau tocmai de aceea, Atelier 35 a fost trăit în anii '80 cu fervoare şi folosit intens de tânăra generaţie atunci ieşită în lume. În ciuda constrângerilor politice şi sociale, cu care de fapt se născuseră şi pe care ştiau să le ocolească cât de cât, tinerii artişti şi critici ai momentului au dat un conţinut propriu şi au instilat o energie nouă în această formă aproximativă de organizare, reuşind s-o transforme într-o atitudine de generaţie, care a devenit o emblemă şi, ca atare, le-a şi supravieţuit.

Îmi amintesc bine de momentul în care, în 1984, plasticiana Ana Lupaş – responsabilă din partea conducerii operative a UAP cu Cenaclul Tineretului, cum se numea iniţial această structură – a convocat la Bucureşti mai mulţi tineri artişti şi critici pentru o discuţie de principiu. În urma acelei discuţii, ea m-a numit preşedintă a Atelierului 35 din Bucureşti, responsabilitate pe care am primit-o iniţial cu reticenţă şi provizoriu.
Ulterior, lucrurile au luat avânt, au fost create alte Ateliere 35 în mai multe oraşe mari şi mici din ţară. Am început să organizăm dezbateri şi expoziţii – personale, de grup, colective şi chiar naţionale. Destul de repede s-a creat o stare de emulaţie, o fervoare. La Bucureşti, am început să animăm constant cu evenimente artistice galeria Atelier 35 de la subsolul galeriei Orizont din centrul oraşului. Îmi amintesc de surescitarea creată de expoziţia Anielei Firon, care în anul 1981 a însemnat, după mine, începutul neo-expresionismului în România. Îmi amintesc despre discuţia din jurul postmodernismu-

pagina alăturată și dreapta sus:
Imagini de la vernisaj și din expoziția Alternative*, galeria Atelier 35, București, 1987*

lui pe care am organizat-o la sediul UAP în 1984 și despre alte discuții pe subiecte legate de arta contemporană, românească, dar mai ales internațională, atunci când cineva putea aduce informație proaspătă din afară. Îmi amintesc de expoziția colectivă *Desen-Poezie* din 1985. Sau despre cea intitulată *Secțiune prin atelier* din 1985. Îmi amintesc despre expoziția colectivă *Mail Art* tot din 1984. Sau despre expoziția *Alternative* din 1987, care a avansat o ipoteză de lucru și a propus o selecție simptomatică prin producția tânără pe direcția a patru tendințe mari: figurație, abstracție, expresie și concepție[1]. Și așa mai departe.
Privite cu ochii de atunci, ni se părea că participăm, din ce în ce mai consistent, la închegarea unei mișcări artistice coerente, la un spirit de generație. Vizitam alte Ateliere 35 din țară – la Cluj, Oradea, Timișoara, Arad, Craiova, Bacău, Iași etc. –, invitam artiști din alte centre să expună la București, existau o colegialitate și o apreciere reciprocă reale. Eram la curent cu ce se întâmplă în zone culturale conexe, participam sau asistam la cenacluri literare devenite faimoase – Cenaclul de luni, Junimea, Charmides, apoi Universitas din București – cu reverberații în cenaclurile și revistele studențești de la Iași, Timișoara sau Cluj. O conștiință de generație s-a format în cazul nostru mult mai rapid și mai trainic decât cu alte promoții anterioare – datorită unor circumstanțe politice și sociale constrângătoare – iar optzecismul a fost destul de repede recunoscut de criticii importanți ai momentului.

Postmodernismul a devenit pentru noi, de pe la mijlocul anilor '80, flamura teoretică sub care ne-am protejat și accentuat intuițiile, foamea de nou, dorința de sincronizare cu restul lumii și nevoia de schimbare. Citeam în xeroxuri mizerabile, dar citeam, în limbi străine, cele câteva cărți teoretice și reviste de artă internaționale, disponibile pe sub mână sau, miraculos, în unele centre culturale străine din București și în câteva biblioteci universitare (chiar la biblioteca UAP din anii '80 se găseau câteva exemplare din revista *Artforum*, promotoarea *en titre* a postmodernismului în America). Iar neo-expresionismul și intermedialismul[2] au fost alte două concepte cu care am încercat să structurăm cercetările și producția vizuală de atunci – și chiar am reușit, din moment ce acestea au deveni astăzi instrumente critice și de istoria artei frecvent utilizate[3].

Pe lângă fervoarea noastră juvenilă explicabilă, trebuie să subliniez rolul crucial al Anei Lupaș, menționată deja înainte. Elegantă și distantă, respectată ca înainte-mergătoare în zona experimentalismului de la începutul anilor '70, plasticiana clujeană a fost și o bună organizatoare, exigentă și cu mână de fier, a rețelei de Ateliere 35 din țară. Ea a fost interfața, adeseori fermă și protectoare, dintre aceste cenacluri și conducerea UAP, supusă la rândul ei cenzurii și presiunii politice de către ideologii oficiali, ceea ce tinerii de atunci nu întotdeauna înțelegeau sau cunoșteau în detaliu.[4] Dar succesul cel mai evident al Anei Lupaș a fost fără îndoială Expoziția Națională a Tineretului de la Baia-Mare din 1988, un fel de congres-expoziție al generației optzeciste din artele plastice, pregătit timp de doi ani printr-un fel de program-manifest și prin întâlniri succesive de lucru, la care au participat foarte mulți artiști și critici veniți din toate părțile României. Gândită ca o enormă radiografie prin fenomenul plastic tânăr, expoziția s-a constituit, prin cei aproape 300 de participanți din 23 de Ateliere 35 din țară și prin cele peste 700 de lucrări înregistrate, ca o mare demonstrație, palpabilă, superb vizuală, a coerenței unei întregi generații artistice ce-și semna în felul acesta un act impresionant de legitimare culturală.

Cu toate acestea, într-o cultură centrată pe discursul literar, precum cultura română, generația '80 din artele vizuale a rămas mai puțin cunoscută decât cea din literatură, devenită celebră și instituind un nou canon literar. Iar bulversantul deceniu al anilor '90, cu marile lui răsturnări sociale și politice post-comuniste, dar și cu confuzionanta deschidere spre lumea internațională a artei, nu a permis acestei generații vizuale să se afirme plenar și să fie recunoscută, cum s-ar fi întâmplat într-o situație de evoluție culturală normală. Anii 2000 au însemnat deja o altă lume și o altă societate, marcate de o ideologie neo-liberală avidă, în care, aparent surprinzător, tendințe vizuale și tematici abia atinse de generația '80 (în cadrul figurativismului neo-expresionist de pildă) au fost preluate într-o cheie estetică foto-realistă agresivă de generația 2000.

Privite cu ochii de acum, toate faptele artistice și momentele Atelierului 35 de dinainte de 1989, menționate în treacăt mai sus, pot primi o lectură mult mai dubitativă și critică. Astfel, coeziunea generațională a fost poate și o reacție de auto-apărare la condiții sociale și ideologice din ce în ce mai drastice și restrictive, față de care reactivitatea politică a generației optzeciste a fost de altfel redusă. Refuzul situației exterioare constrângătoare s-a limitat la o cercetare vizuală introspectivă, dar una profundă și expresivă, în cadrul neo-expresionismului și neo-bizantinismului, care au dat câțiva mari artiști. Într-o Românie izolată de restul lumii și extrem de săracă, aflați în aproape-imposibilitatea de a mai intra în mod normal în rândurile UAP, tinerii plasticieni și critici de atunci au secretat un spirit de generație protector și auto-iluzionant. Neo-expresionismul și intermedialismul au apărut în rândurile optzecismului probabil și sub impulsul unor indirecte influențe estetice exterioare. Postmodernismul a fost poate o etichetă teoretică internațională prea ambițioasă pentru germenii de noutate care apăreau în limbajele artistice locale. Dar aceste observații sunt valabile și pentru alte fenomene artistice similare, din alte locuri și alte timpuri, fenomene care nu pot fi totalmente invalidate prin judecăți posterioare prea radicale, prea politizate (deci ideologice la rândul lor) și finalmente inadecvate realității artistice de fapt. Mitul generației optzeci este poate exagerat. O anume discreție socială a membrilor ei, o marginalizare asumată, venind din izolarea comunistă și din haosul post-comunist, a contribuit pe de o parte la ne(re)cunoașterea acestei generații de artiști de către marele public, iar pe de altă parte a generat un anume halou difuz de notorietate. Dar coerența estetică a optzecismului devine din ce în ce mai evidentă, odată cu trecerea timpului și cu recunoașterea artiștilor lui importanți. Iar istoria rămâne istorie.

Note:
[1] Expoziția a fost organizată de Magda Cârneci, Călin Dan și Dan Mihălțianu.
[2] Vezi mai multe despre fenomenul Atelier 35 și generația '80 în artele plastice în Magda Cârneci, Arta anilor 80. Texte despre postmodernism, Litera, 1996.
[3] A ataca vehement acum, în prezent, înțelegerea de atunci a postmodernismului, contextualizată de anumite circumstanțe socio-politice evidente, în numele unei purități teoretice pe care nimeni din spațiul nostru cultural, și cu atât mai puțin cei care critică, nu o poate invoca, mi se pare un exercițiu de o sterilă și inutilă agresivitate. Vezi pentru detalii despre postmodernism în anii '80, Magda Cârneci, Artele plastice în România 1945-1989, Meridiane, 2000.
[4] Îmi amintesc astfel cum a reușit Ana Lupaș să amortizeze efectul happeningurilor curajoase și provocatoare, mai ales cel al lui Alexandru Antik, de la Colocviul de artă și critică tânără de la Sibiu din 1986, grație trecerii pe care ea o avea la Consiliul județean local, astfel că niciunul dintre participanți nu a fost urmărit ulterior de Securitate.

Dan Mihălţianu

Viaţa de artist în socialism

Portret al Bucureştiului în anii '80

Ca urmare a şantierului deschis timp de peste un deceniu, perioadă în care jumătate din centrul istoric a fost demolat, oraşul era permanent acoperit de un nor de praf ce reducea vizibilitatea la mai puţin de câteva sute de metri. De la începutul construcţiei şi până în ultimele zile ale regimului socialist, Casa Poporului era învăluită într-o ceaţă misterioasă, iar străzile erau acoperite de un strat permanent de noroi ce acoperea o arie largă din zona centrală. Din cauza ocolirilor şi a condiţiei proaste a străzilor, traficul era congestionat şi transportul public aglomerat în permanenţă. Iluminatul stradal era redus în centru şi aproape inexistent la periferie.

Produsele alimentare de bază fiind raţionalizate, doar cei ce locuiau oficial în Bucureşti puteau cumpăra ulei, zahăr, făină, unt, carne şi alte câteva produse în raţii lunare şi după cozi interminabile. O serie nouă de alimente au intrat în vocabularul de zi cu zi sub nume amuzante ca *Adidas* (picioare de porc), *Calculatoare* (cap de porc), *Takimuri* (gheare de pui), *Nechezol* (cafea cu înlocuitori) plus alte câteva delicatese ale timpului, sub nume ce încercau să ascundă faptul că erau la limita comestibilului. Procurarea hranei a devenit o psihoză de masă, populaţia se plimba dezorientată în cursul zilei prin oraş căutând disperată ocazii de a găsi produse alimentare, lăsând străzile pustii după căderea întunericului.

O reducere sistematică a livrării de electricitate, apă, gaze şi căldură era o practică constantă a regimului în încercarea de a rezolva cerinţele mari de energie ale Industriei Socialiste. Doar jumătate din numărul de vehicule particulare puteau circula la sfârşit de săptămână, alternând numerele pare de înregistrare cu cele impare.

Programul de televiziune era redus la câteva ore de emisie pe zi şi acestea dedicate aproape în întregime propagandei. Multe dintre antene erau orientate spre Sofia, televiziunea bulgară fiind considerată mai liberală şi mai captivantă.

După larga campanie de demolare, numărul câinilor vagabonzi a crescut substanţial, luând în stăpânire străzile, parcurile, spaţiile publice şi maidanele. Într-un oraş de 2,5 milioane de locuitori, ei au devenit a doua largă populaţie după cea umană.

La sfârşitul anului 1989, Centrul Civic era un oraş-fantomă, cu blocuri parţial nelocuite, alternând cu structuri goale de beton în stadiu incipient de construcţie. Casa Poporului, deşi deja inaugurată, avea încă largi zone neterminate în interior şi încă nu funcţiona ca o clădire ce trebuia să găzduiască toate instituţiile Statului Socialist.

The Artist's Life Under Socialism

A Portrait of Bucharest in the 80's

As a result of the construction site open for more than a decade during which half of the historical center was demolished, the city was permanently covered by a cloud of dust, reducing visibility to less than a couple of hundred meters. From the early stages of construction to the last days of the Socialist regime, the building of the People's House was wrapped in a veil of mysterious mist. In the streets, a layer of mud covered permanently a large area of the city center. As a result of detours and poor road conditions, traffic congestion was constant and public transportation overcrowded. Street lighting was scarce in the center of the city and quasi non existent in the suburbs.

Since food supplies were rationed, only those officially registered in Bucharest could buy oil, sugar, flour, butter, meat and a few other basic necessities, according to monthly allowances and after endless queuing. A new range of food products entered the everyday vocabulary under funny names like *Computers* (pork heads), *Adidas* (pork feet), *Takimuri* (chicken claws) and a few others hard to describe, delicacies of the time meant to blur the truth that they were barely edible. As finding food became a mass psychosis, people would wander around the city during the day looking for opportunities to buy goods, leaving the streets dramatically deserted after sunset.

A systematic reduction in providing inhabitants with electricity, water and heating was an established practice of the regime, designed to manage the huge energy demands of the Socialist Industry. In order to reduce petrol consumption, only half the total number of private vehicles could circulate during the weekend, alternating the restriction according to odd or even license plate numbers.

TV programming was reduced to only a few hours a day, almost entirely dedicated to propaganda. Most TV antennae were turned to Sofia, since Bulgarian television was considered more liberal and entertaining.

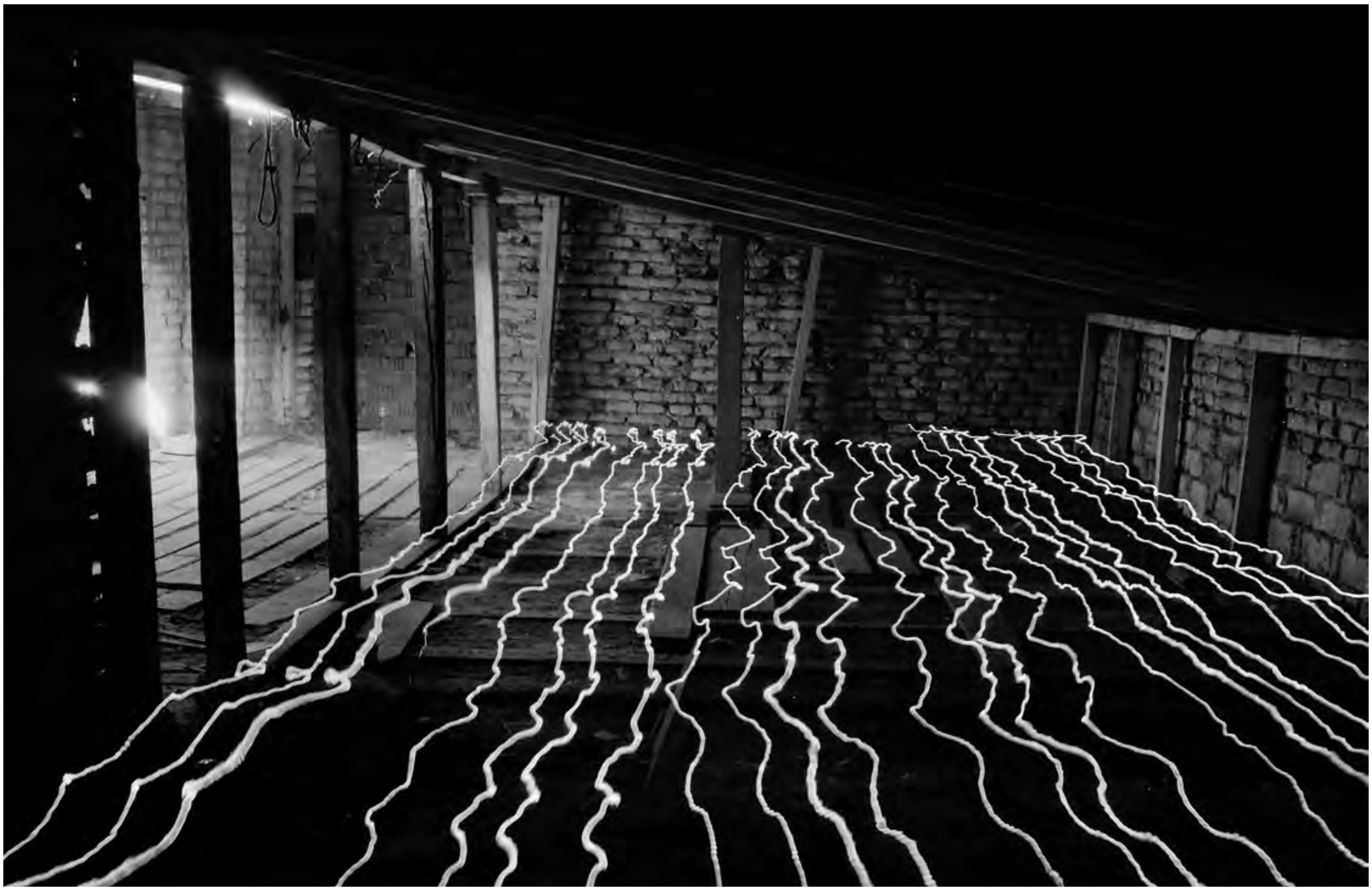
After the large demolition campaign, stray dogs increased in number taking over streets, parks, public spaces and urban wastelands. In a city of two and a half million inhabitants they became the second largest population, after humans.

At the end of 1989, the Civic Center was like a ghost town with still uninhabited blocks of flats alternating with hollow concrete structures in the early stages of construction. The People's House, though already inaugurated, had large unfinished areas inside and did not yet function as a building intended to house all the institutions of the Socialist State.

deasupra:
Cântarea României, Sala Dalles / *Celebrating Romania*, Dalles Art Hall, București, 1989

dedesubt:
Titanic Vals, Muzeul Farmaciei / *Titanic Waltz*, Museum of Pharmacy, Sibiu, 1986

pagina alăturată:
Bulevardul Victoria Socialismului / Victory of Socialism Avenue, București, 1989

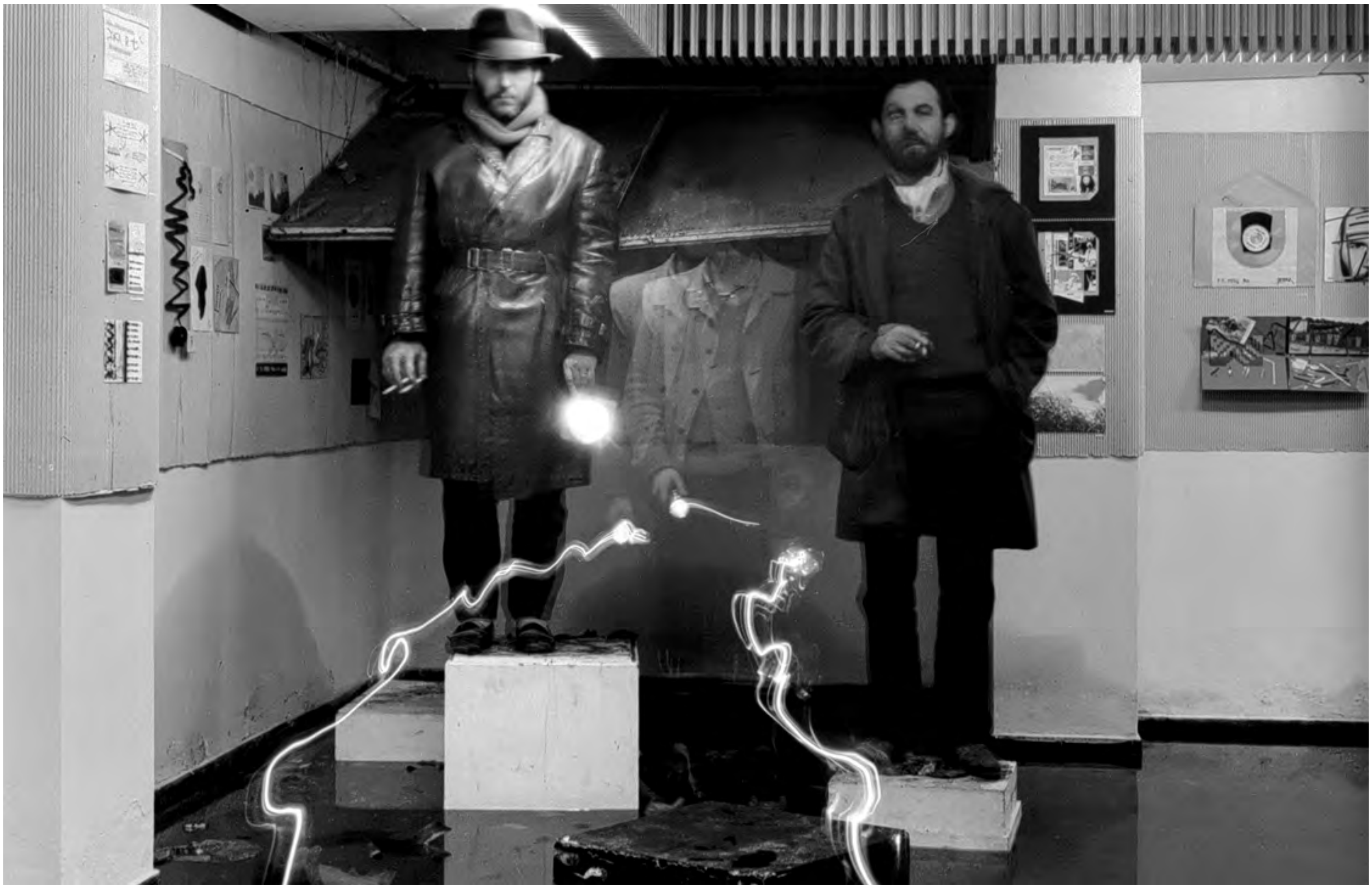


Practici artistice

În ciuda imaginii apocaliptice a Republicii Socialiste România din anii ei terminali, viața artistică se dezvolta în propriul ei ritm și ambient – o scenă artistică cu circuit închis, aparent fără evenimente spectaculoase și fără superstar-uri, în afara celor desemnați de regim. Protagonist principal în acest joc era Uniunea Artiștilor Plastici, fondată în primii ani ai socialismului după un model sovietic, fiind singura asociație de artiști vizuali profesioniști existentă. Sub umbrela ei s-au dezvoltat câteva tipuri de practici artistice:
Arta oficială – produsă de artiști legați într-un fel sau altul de sistem, era menită să ofere o față artistică propagandei Național Comuniste. De-a lungul timpului, arta oficială s-a schimbat constant, oglindind schimbările petrecute în discursul politic oficial. Deja în anii '60 și '70, pentru a sublinia fața umană a socialismului, includea nu doar strict estetica realist socialistă inspirată de arta sovietică, ci și forme hibride. Experimente de culoare, formă și compoziție influențate de diverse tendințe internaționale erau combinate cu estetici, tradiții și practici locale în încercarea de a crea o Nouă Școală Națională de Expresie Socialistă.
Discurs dublu – pentru a supraviețui politic și financiar, mulți artiști aveau constant o atitudine duplicitară. Acest trend a devenit notoriu în anii '80, când propaganda comunistă s-a întors în forță. Executând comenzi pentru stat, lucrări legate de obicei de cultul personalității al lui Ceaușescu, dar în același timp continuând să creeze lucrări ce puteau fi considerate subversive din punct de vedere oficial și expunându-le în expoziții personale în țară ori în străinătate, era o practică curentă printre artiștii consacrați și cei ce aspirau spre o poziție socială și financiară mai bună. Construirea Casei Poporului și a întregului complex architectural înconjurător, că Apoteoză a Socialismului în România, a fost o mină de aur pentru artiști datorită volumului uriaș de componente și detalii artistice: sculpturi, coloane, capiteluri, frize, ornamente, fântâni arteziene, mozaicuri, fresce, picturi, tapiserii, mobilier, ceramică, metal, sticlă și design interior. Mulți artiști au semnat contracte de milioane de lei, pretinzând că nu au nimic de-a face cu Propaganda Socialistă.
Outsideri – un grup relativ restrâns de artiști au ales să ocupe o poziție marginală în relație cu arta dominantă a epocii, încercând să dezvolte un discurs artistic independent, liber de stereotipurile și ideile persistente în linia estetică oficială. Un tip de artă ce nu se încadra în cerințele Societății Socialiste, dar era ignorată ori tolerată atât timp cât nu genera un interes public și nu devenea un pericol pentru academiile de artă și pentru întregi generații de artiști. A produce artă și evenimente artistice în astfel de condiții era o atitudine legată de instinctul creativ și nevoia interioară de exprimare, evitând în același timp crearea de accesorii pentru un regim politic ce dicta reguli și valori în toate sferele sociale.

Artistic Practices

Despite the apocalyptic image of the Socialist Republic of Romania in its terminal years, artistic life developed according to its own rhythm and environment – a closed-circuit art scene with no apparent spectacular events and no superstars, apart from those designated by the state. The major player in that game, the Romanian Artist's Union, founded in the late forties following a Soviet model, was the only existing professional association of visual artists. Under this umbrella, several major artistic practices were developed:
Official art – produced by artists related, in one way or another, to the system, was designed to give an artistic face to the National Communist propaganda. Over the decades, official art constantly changed, following changes occurring in the official political discourse. Already in the sixties and seventies, in order to highlight the human face of socialism, it included not only the strict aesthetics of Socialist Realism, inspired by Soviet art, but also hybrid forms. Experiments in color, form and composition influenced by various international trends were combined with local aesthetics, traditions and practices in an attempt to create a sort of New National School of Socialist Expression.
Double discourse – many artists constantly practiced a double-faced attitude in order to survive politically and financially. This trend became notorious in the eighties when Communist Propaganda retaliated. Doing commissions for the state, works usually related to Ceausescu's cult of personality but, simultaneously, continuing to produce works that could be considered subversive from the official point of view and showing them in personal exhibitions at home or abroad, was a current practice among many well-established artists and others who aspired to a better social and financial position. The construction of the People's House and its complex environment, as the Apotheoses of Socialism in Romania, was a gold mine for artists due to its enormous volume of artistic components and details: sculptures, columns, capitols, curls, ornaments, artesian fountains, mosaics, frescoes, paintings, tapestry, furniture, ceramics, metal, glass and interior design. Many artists signed contracts for millions of Lei while pretending they had nothing to do with Socialist Propaganda.
Outsiders – a relatively limited group of artists chose to occupy a marginal position in relation to the prevailing official art of the time. They attempted to develop an independent artistic discourse free of stereotypes and ideas persistent in the official aesthetic line. It was a kind of art that did not properly fit the demands of Socialist Society, but was ignored or tolerated as long as it did not generate public interest or become a threat to the art academies and entire generations of artists. To produce art and art events under such conditions was nothing more than an attitude related to the creative instinct and an interior need for expression, but nevertheless avoiding an external contribution towards creating accessories for a political regime that dictated rules and values in all its social spheres.



deasupra:
Mail Art, Atelier 35, București, 1986

dedesubt:
Canal Grande, Institutul de Arhitectură / Institute of Architecture, București, 1986

pagina alăturată:
Natura Luminii / Nature of Light, București, 1982

Educaţia artistică

Poziţia artistului în Societatea Socialistă era una privilegiată. Chiar dacă statutul său social şi economic s-a degradat constant în decursul timpului, faptul că încă mai putea gândi, crea şi acţiona diferit decât masele largi de oameni ai muncii, îi oferea o libertate ce nu se compara cu nicio altă categorie socială.
Învăţământul artistic, la rândul lui, avea un statut privilegiat, iar structura sa şi relaţiile dintre profesori, studenţi şi administraţie difereau mult de celelalte forme ale învăţământului superior. Numărul limitat de locuri şi afluenţa mare de candidaţi crea o concurenţă aproape insurmontabilă pentru cei din medii modeste.
Sistemul neoficial de pregătire ce forma un network paralel cu institutele de artă era singura alternativă pentru succesul la examenul de admitere – un sistem ce a supravieţuit, se pare, schimbărilor politice din 1989, într-o formă mai mult sau mai puţin diminuată, până în prezent.
Odată admis, fapt ce putea să însemne mulţi ani de încercări şi eşecuri, lucrurile deveneau mai relaxate. Dacă păstrăm proporţiile, referindu-ne doar la anii '70 şi la Bucureşti, atmosfera nu diferea într-un mod flagrant faţă de unele instituţii similare din vest. Evident, nu predau personalităţi ca Beuys, Paik ori Lüpertz, dar erau totuşi câteva modele de urmat printre profesori şi mai ales printre artiştii ce activau atunci, nume ce au rămas şi astăzi repere: Bernea, Neagu, Brătescu, Grigorescu şi alţi câţiva.
Nu trebuie să se înţeleagă totuşi că libertatea din institutele de artă era absolută; pe măsură ce România înainta spre o închidere culturală, politică şi economică, campanii succesive de restrângere a libertăţii universitare şi a vieţii studenţeşti se făceau simţite. Profesorii, ce în marea lor majoritate erau formaţi în perioadă stalinistă, nu aveau, cu rare excepţii, capacitatea şi deschiderea de a întelege evoluţia actuală a artei.
Învăţământul politic prin cursuri ca Socialism ştiinţific, Filosofie şi Marxism, printre altele, enunţa clar faptul că, în viziunea Partidului Comunist Român, liber profesioniştii (artişti, scriitori, muzicieni) erau o categorie socială ce trebuia să dispară într-un viitor foarte apropiat, înlocuită de o mişcare largă de amatori la dimensiuni naţionale, în care profesioniştii trebuiau să fie absorbiţi.

Artistic Education

The artists' place within the Socialist Society was a privileged one. Even though their social and economic status waned constantly over the years, being still able to think, create and act in a different way than the large masses of working people, afforded a freedom that was out of reach for all the other social categories.
The artistic educational system enjoyed in its turn a privileged status, as its structure and the relationships between teachers, students and the administration were very different from the other branches of academic education. The limited number of admissions and the large amount of candidates gave rise to a competition that was almost impossible to overcome for those coming from poor social environments.
The unofficial coaching system, functioning as a network parallel to the art institutes, was the only chance of success at the admission examination – this system has survived the political changes in 1989 and continues to exist even today.
Once admitted, which could have taken many years of trying and failing, things began to relax to a certain extent. Keeping the proportions and referring exclusively to the 70s and to the city of Bucharest, the atmosphere did not seem radically different from the one in several similar Western institutions. Obviously, the professors were not personalities like Beuys, Paik or Lüpertz, but there were still a few examples to follow among the professors, and especially among the artists that were active in those days, and whose names continue to be relevant even today: Bernea, Neagu, Brătescu, Grigorescu and a few others.
One should not conclude that art academies enjoyed an absolute freedom; as Romania was advancing towards a cultural, political and economical closure, there began several campaigns meant to restrict the freedom of the academic activity and of the students' way of life. The professors, most of them educated during the Stalinist era, were not, with very few exceptions, capable and openminded enough to understand the recent developments of art.
The political education, inoculated through disciplines like Scientific Socialism, Philosophy and Marxism, among others, was making it very clear that from the viewpoint of the Romanian Communist Party, free-lancers (artists, writers, musicians) were a social category doomed to disappear in a very near future; their place was to be taken by a large mass of amateurs, which was going to reach a national scale and gradually absorb the professionals.

deasupra:
Dejunul în Pod / Luncheon in the Attic, București, 1983

dedesubt:
Comunicare, Uniunea Tineretului Comunist / Communication, Union of Communist Youth, Sibiu, 1986

pagina alăturată:
Studiu de împachetare / Wrapping study, București, 1979

deasupra:
Haine de lucru / Working clothing, Bucureşti, 1979

pagina alăturată:
Golem, Bucureşti, 1985

Circulaţia informaţiilor şi ideilor

Până la începutul anilor '80, bibliotecile din Bucureşti şi probabil cele din marile oraşe din ţară aveau încă abonamente la reviste de artă din Vest pe lângă cele din ţările socialiste, printre cele mai cunoscute: *Artpress, Artforum, Domus, Projekt, Bildende Kunst, Iskustvo, Arta*. Cărţi recente de istoria şi teoria artei precum şi noile medii: fotografie, film, video, instalaţii, *land art* ori *performance* erau prezente în rafturi şi expuse ca noutăţi în vitrinele ce semnalizau noile achiziţii. Iar dacă titlurile din bibliotecile Institutului de Arte Plastice, ale Institutului de Istoria Artei, ale Uniunii Artiştilor Plastici, din Biblioteca Centrală Universitară şi din Biblioteca Academiei nu erau de ajuns, mai rămâneau câteva alternative: Biblioteca Americană, Goethe Institut, Institutul Francez, Institutul Italian şi bineînţeles omoloagele lor din ţările socialiste.
Chiar dacă programul expoziţional nu se putea compara cu cele din multe capitale ale lumii, erau totuşi anual câteva expoziţii ce meritau atenţia, multe dintre ele itinerante ori produse în alte oraşe din ţară, urmărind artişti şi teme majore în arta românească actuală, printre altele: *Arta şi Oraşul* (Bucureşti), *Scrierea* (Bucureşti), *Studiul* (Timişoara), *Expresia Corpului Uman* (Bucureşti), *Spaţiul Obiect* (Bucureşt)i, *Spaţiul Oglinda* (Bucureşti), *Mobil Fotografia* (Oradea), *Medium* (Sf. Gheorge).
În acelaşi timp o serie de expoziţii mari aduse din străinătate ce urmăreau tendinţe ale artei internaţionale din Statele Unite, Republica Federală Germană, Franţa ori Scandinavia şi evident din ţările socialiste, puteau fi văzute la intervale oarecum regulate.
Toate acestea nu erau însă priorităţile educaţiei artistice şi ale artei socialiste, ele fiind orchestrate în aşa fel pentru a nu umbri elanul propagandistic ce se desfăşura în forţă prin expoziţii omagiale, comemorative, anuale, republicane, municipale şi Festivalul Naţional Cântarea României.
Chiar dacă mulţi dintre studenţi şi artişti nu treceau prin biblioteci ori nu dădeau o atenţie specială unor evenimente artistice importante şi aveau o teamă, justificată sau nu, de a intra în institute culturale străine, informaţiile minime pentru a compune o imagine relativ clară a ce se întâmpla pe plan artistic internaţional existau.

The Circulation of Information and Ideas

Until the beginning of the 80s, the libraries in Bucharest and probably those in the big cities still had subscriptions to Western and Socialist art magazines, like *Artpress, Artforum, Domus, Projekt, Bildende Kunst, Iskustvo, Arta*. Recent volumes dedicated to art history and theory, as well as to the new media: photography, film, video, installations, land art or performance, could still be found on the shelves and seen in the glass cases advertising the newest acquisitions. And if the titles in the libraries of The Fine Arts Institute, of The Art History Institute, of The Artists' Union, of The Central University Library and of The Library of the Academy were not enough, you still had a few alternatives: American Library, Goethe Institute, French Institute, Italian Institute, as well as the similar institutes from the socialist countries.
Even though the program of exhibitions did not bear comparison with what was happening in most capital cities in the world, every year there were a few exhibitions that deserved attention. Many of them were itinerant or were produced in other cities of the country; they were focusing on Romanian contemporary artists and major themes, among others: *Art and the City* (Bucharest), *The Study* (Timisoara), *The Writing* (Bucharest), *The Expression of the Human Body* (Bucharest), *The Object Space* (Bucharest), *The Mirror Space* (Bucharest), *Target Photography* (Oradea), *Medium* (Sf. Gheorghe). At the same time, one could see regularly enough a series of large exhibitions from abroad, following the tendencies of international art at work in the United States, The Federal German Republic, France or Scandinavia, and, obviously, in the socialist countries.
Yet all these were not considered as being the priorities of artistic education and of socialist art and were all carefully thought out as not to eclipse the propagandistic enthusiasm that was manifesting itself in all its fervor in laudatory, commemorative, annual, republican, municipal exhibitions and the Celebrating Romania National Festival.
Even though many students and artists did not visit the libraries, did not pay too much attention to important artistic events, and showed fear, justified or not, of visiting the foreign cultural institutes, the minimum information necessary for making up a fairly clear image of what was happening on the international artistic stage was still available.

deasupra:
Hel(l)p, Istituto Italiano, București, 1987

pagina alăturată:
Cascada / Waterfall, House Party, București, 1988

Alternative

Foarte puține evenimente artistice pot fi încadrate în categoria *underground*, de aceea cu greu se poate vorbi despre o mișcare *underground* în arta românească din anii socialismului, ci doar de mici nuclee de artiști separate, răspândite în București și în alte localități din țară. Aspirația la o mai mare libertate de expresie, rezistența pasivă la propaganda comunistă și fronda aveau un caracter mai mult sau mai puțin individual. Orice fel de presiune politică, economică sau socială putea fi surmontată de cei ce aveau motivația și tăria de a rezista. Evaziunea, atitudinea subversivă, și folosirea sistemului erau practici ce puteau fi încercate cu mai mult sau mai puțin succes.
Totuși, prin natura lor, multe evenimente ce ar fi putut aspira la un astfel de statut s-au petrecut în săli de expoziții, tabere de creație, case de creație sau ateliere ce erau legate într-un fel sau altul de Uniunea Artiștilor Plastici, Atelier 35 (Cenaclul Tinerilor Artiști Plastici), Consiliile Municipale sau Județene de Cultură și Educație Socialistă ori Uniunea Tineretului Comunist, motiv pentru care termenul este impropriu, chiar dacă unii își închipuie că ar fi acționat underground.
Viața artistică merge înainte în orice sistem social, chiar și în cele represive. Necesitatea interioară de a atinge un grad înalt de creativitate și expresie artistică este la fel de mare ca și aspirația spre un statut social elevat, ducând uneori până la confuzia celor două componente, ce nu derivă automat una din alta. Dar în final, poate că acesta este chiar motorul artei.

Idei, citate, fragmente și pasaje întregi prezente în acest text se regăsesc în scrieri anterioare: Art of Exile, *KUNST.EE 3/2004 Tallinn;* Les enfants de Ceausescu et de George Soros, *2004, Muzeul Național de Artă Contemporană, București;* Fotografia în Arta Contemporană. Tendințe în România după 1989, *2006, Galeria Noua, Editura UNARTE, București;* Divided Files, *2007, National Academy of the Arts, Bergen;* Social Cooking Romania, *2007, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin;* Viața de artist în socialism, *Vector 04/2007, Iași.*

Alternatives

There are very few artistic events that can be classified as underground; therefore, we cannot talk about a proper underground movement within the field of the Romanian art during socialism. There were only a few small nuclei of artists that functioned independently from one another and were scattered in Bucharest and other cities in the country. The aspiration to freedom of expression, the passive resistance to the communist propaganda and the spirit of rebellion had a more or less individual character. Any kind of political, economical or social pressure could have been overcome by those who were motivated and strong enough to fight it; evasion, subversive action and the ability to use the "system" were practices that one could have tried out more or less successfully.
Nevertheless, by their nature itself, many of the events that could have aspired to such a status took place in expositional spaces, creation camps, creation residencies or studios that were connected one way or another to the UAP (The Artists' Union), the Atelier 35 (the youth section of the UAP), the Municipal or County Councils for Socialist Culture and Education or the UTC (The Union of the Communist Youth); therefore, the term is inadequate, although some may think they had been acting underground.
Artistic life survives and goes on in any social system, may it be an oppressive one.
The inner need to reach a high level of artistic expression is as acute as the need to reach a high social status, leading sometimes to confusing the two components, which do not necessarily derive from one another – maybe this is the "engine" of art itself.

Ideas, quotations, fragments and entire passages from this text are to be found in previous writings: Art of Exile, *KUNST.EE 3/2004, Tallinn;* Les enfants de Ceausescu et de George Soros, *2004, National Museum of Contemporary Art, Bucharest;* Photography in Contemporary Art. Trends in Romania After 1989, *2006, Galeria Noua, Editura UNARTE, Bucharest;* Divided Files, *2007, National Academy of the Arts, Bergen;* Social Cooking Romania, *2007, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin;* The Artist's Life Under Socialism, *Vector 04/2007, Iasi.*

DAN
MIHĂLȚIANU

Anii 1980 la Timişoara. Kiraly şi Beloescu. Pata de lumină. Pictura lui Beloescu sub spot

Începutul anilor 1980 a adus o schimbare în arta românească, mai izolată faţă de scena internaţională decât înainte prin ruperea contactelor, posibile în deceniul anterior, prin accentuarea controlului şi a cenzurii şi prin explozia programului oficial, bazat pe ideologie. În acelaşi timp, în această perioadă se poate observa accentuarea sciziunii dintre arta oficială, tot mai agresivă şi arta underground, *evoluând în cele mai neaşteptate „reţele" (mail art de exemplu) sau locuri (atelierele artiştilor, malurile râurilor etc.). Plecarea lui Bertalan din Timişoara a însemnat o repliere a grupării dintre Flondor şi Tulcan, la care se alătură tot mai frecvent, pentru diferite proiecte expoziţionale sau acţiuni, Iosif Király.*

text de **ILEANA PINTILIE**

Atras de medii diverse de exprimare, el practică acţiunile izolate, fără public, creează obiecte şi instalaţii. În acest context, fotografia este un mediu de înregistrare şi notare a diferitelor experimente, devenind treptat chiar ea purtătoarea unor experimente vizuale: imaginea apare oglindită, proiectată pe ecran şi eventual „arsă" prin distrugerea voită a suportului, pentru a fi fotografiată în timpul acestui proces.
Fotografia îi oferea lui Király materia primă în elaborarea unor compoziţii complexe de tipul colajului, utilizate apoi în mail art, gen abordat de mai mulţi artişti în România, datorită izolării, a imposibilităţii participărilor la expoziţii în afara graniţelor. Forţarea acestei blocade produse de cenzură echivala, pentru artiştii înscrişi în această mişcare de comunicare vizuală neconvenţională, o victorie fie şi simbolică asupra mijloacelor de oprimare aplicate sistematic asupra lor. Mail art apare, la acea dată, ca un mediu privilegiat de un grup de tineri artişti, printre care se numără şi Iosif Király, atras tot mai mult de posibilităţile de exprimare prin imagini manipulatoare, inducând sensuri ascunse.
Király a colaborat de multe ori cu Beloescu la proiecte de acţiuni, transformate ulterior în lucrări fotografice sau în colaje utilizate în mail art, antrenându-l pe acesta într-o zonă mult mai experimentală. Mărturie a acestei colaborări stă *Acţiunea cu melci*, din 1986, în care artiştii au ideea de a aduna nişte melci într-o grădină, de a instala mai multe planuri pătrate de oglindă şi de a-i fotografia apoi cum se răspândesc pe aceste suprafeţe. Acţiunea a multiplicat imaginile preluate din natură, iar prin asocierea oglinzii (element simbolizând civilizaţia) cu melcii a obţinut un efect straniu de artificialitate.
Pentru Călin Beloescu participarea la câteva acţiuni şi proiecte cu caracter experimental, împreună cu Iosif Király, a avut o importanţă pentru creaţia lui prin diversificarea viziunii plastice. Chiar dacă nu a abandonat limbajul pictural, totuşi, în urma acestor experimente, viziunea lui devine mai suplă, se adaptează şi participă la reţeaua de mail art, destul de activă în Timişoara în anii 1980, se interesează de organizarea Atelierul 35 din Timişoara, pe care-l coordonează câţiva ani la rând, reuşind, împreună cu Pavel Vereş, să editeze chiar şi o revistă.

Făcând figură de lider al generaţiei anilor 1980 în Timişoara, Călin Beloescu este astăzi un artist care a parcurs multe experienţe plastice şi existenţiale, inclusiv dezamăgirile care acompaniază o carieră cu urcuşuri şi coborâşuri. Debutul său promiţător, susţinerea de care s-a bucurat din partea artiştilor din generaţia matură, în primul rând din partea amiratului profesor-pictor Romul Nuţiu, dar şi din partea criticilor, l-au propulsat într-o poziţie centrală, dublată şi de poziţia obţinută prin implicarea lui în organizarea Atelierului 35 din Timişoara. Începutul anilor 1990, cu inevitabila diversificare a lumii artistice, i-a adus nenumărate dezamăgiri, dar şi replieri şi reorganizări personale şi artistice.
În anii 1980, interesul său vizual se îndrepta spre definirea unei stări interioare în pictură, utilizând însă mijloace „obiective"; obişnuia să se documenteze

deasupra:
Călin Beloescu, Crossroads, I, print şi u/p, 100 x 130 cm

pagina alăturată, de sus în jos:
1. Călin Beloescu, Fumatul interzis, II, print şi u/p, 100 x 130 cm
2. Călin Beloescu, Misterul peronului II, 2008, print şi u/p, 100 x 130 cm

făcând fotografii, pe care le proiecta pe pânză, peste care ulterior picta, obținând efectul unei relative veridicități a lumii înconjurătoare. Expoziția sa cea mai importantă a acelei perioade, din 1983, s-a intitulat *Casa*, refăcând într-un mod poetic, inspirat de Gaston Bachelard cu a sa *La poétique de l'espace*, percepția subiectivă a spațiului familiar al copilăriei, suprapusă peste imaginea prezentă.

Această simultaneitate a diverselor momente ale memoriei personale, în care secvențele sunt consumate însă în timpi diferiți, se datora subiectului ales – casa copilăriei – care unifica ansamblul hibrid, alcătuit din fragmente distincte de existență. Acest element de legătură al ansamblului apare ca un punct fix al existenței, iar în jurul lui a fost construită întreaga expoziție.

Trenul, locomotiva și gara sunt alte motive plastice, reminiscențe ale admirației absolute datând din copilărie, care îi stimulează imaginația și memoria, cu ajutorul lor putând călători simbolic în timp, refăcând drumurile pierdute în uitare și ascunse în amintiri personale, fragmente de senzații, alunecând vag prin fața ochilor, ca pe un ecran. Aceste elemente sunt ridicate la valențe simbolice și revin obsedant în picturile lui Beloescu din diverse perioade. În expoziția sa din 2008, intitulată semnificativ *Dialog cu memoria*, unele dintre lucrări poartă titluri ce se referă explicit la aceste simboluri personale, tocmai pentru că aduc cu ele o evanescență, un vag și un mister al acestei călătorii, care ne amintește constant de starea noastră tranzitorie prin lume (*Misterul peronului I*).

Dialogurile cu memoria aduc laolaltă nu numai memoria subiectivă, trăită, dar și memoria livrescă, învățată și purtată într-un bagaj de cunoștințe. Postmoderne prin excelență, aceste lucrări, de un eclectism paroxistic, se constituie ca niște hibrizi, în care fragmente de artă din perioade istorice se suprapun peste imagini din realitate, dând naștere unui amalgam ambiguu. Imaginile însă sunt dinamice, decupajele îndrăznețe se recompun ca într-un caleidoscop, într-un ritm alert ce amintește de jocul parodic, încărcat de o anume teatralitate. Memoria, atât de mult creditată de artist, este însă uneori ironizată, privită cu suspiciune și distanță.

Cele mai recente lucrări ale lui Călin Beloescu aduc cu ele mai multă suplețe în interpretarea subiectului, tratat tot personal, trecut prin filtrul subiectivității, dar având mai multă ironie și autoironie, un sentiment al relativității, o curiozitate voyeuristă, absentă din pictura lui anterioară. Privirea lui alunecă în spațiile interzise publicului, un pisoar, unde trei nuduri feminine s-au refugiat pentru a fuma ilegal sau în interioare unde întâlnirile și emoțiile altora se consumă sub ochii lui, notând indiscret pasiunile, ce se întrevăd doar și al căror martor involuntar pare a fi (*Paparazzo*).

În picturile din această perioadă, drumurile spre casa de altădată sunt tot mai prăfuite, scufundate în ruralitate și uitare generală, la intersecția lor străjuind bariera. Răscrucile amintesc constant, și în aceste lucrări, de tema călătoriei, de dorul irezistibil de ducă spre alte zări, de ieșire din cercul strâmt al realității familiare și meschine, dar pe nesimțite se transformă într-un fel de intersecții vitale ale persoanei, în etape trăite, a căror parcurgere ajunge la o limită și o dilemă. Și aceasta pentru că artistul se autoportretizează pe sine în apropierea acestor răscruci de drumuri și căi ferate, aparent relaxat, fumând, într-o pată de lumină văratică, dar în același timp privitorul percepe impasul în care se află și tensiunea așteptării momentului unor decizii importante, care nu suportă amânare.

Decupajele îndrăznețe, compozițiile fragmentate, imaginea neclară sunt câteva din mijloacele de expresie utilizate de artist și care atrag atenția asupra lucrărilor. Aparent disparate, picturile sunt legate între ele de misterul imaginilor, dar și de un fir comun, acela al stărilor personale, spre deosebire de picturile anterioare, în care mai dăinuia un fir narativ.

Fragmentarea și decupajele sugerează faptul că artistul utilizează instantanee fotografice, pe care apoi le leagă între ele prin curiozitatea cu care le privește încărcându-le de așteptare.

Conceptele sale artistice se definesc în legătură cu această tehnică adecvată scopurilor sale – fotografia – utilizată ca un element de bază pentru pictura lui în ulei pe pânză. Instantaneele fotografice, care înregistrează momentele inedite, funcționează ca un *aide-memoire*, acesta furnizându-i detaliile semnificative sau refacerea atmosferei, încărcată de stări, așteptări, plictiseală sau tensiune. Stările sale sufletești, proiectate acum în prim-plan, oferă un indiciu asupra descifrării înțelesurilor lucrărilor.

Dacă în primele sale lucrări imaginile se înlănțuiau pe urmele memoriei locurilor copilăriei, dar din care personajul principal – autorul – era absent, în actualele picturi în prim-plan se află autorul, postat pentru a oferi cheia de lectură a imaginilor, care se construiesc cu el și în jurul lui.

Aflat la deplina maturitate, Călin Beloescu este un pictor bine instalat într-un gen artistic, care îi aduce satisfacția împlinirii și față de care și-a construit consecvent, ani de-a rândul, poziția sa de creator.

Contribuţii oltene la *Noua sensibilitate* a Generaţiei '80

text de **CĂTĂLIN DAVIDESCU**

Despre '80-işti s-a scris mult, mai ales după anii '90. Ar putea fi considerată una dintre generaţiile răsfăţate de critică şi mai ales de teoreticienii care au radiografiat-o global iar, în unele cazuri, individual, cu destulă atenţie. Cu toate acestea, şi acum la trei decenii de la debutul considerat oficial în anul 1981, expoziţia de pictură a Anielei Firon (conf. Magda Cârneci,** **Artele plastice în România 1945-1989, *Ed. Meridiane, 2000), mai sunt multe lucruri, momente, personaje care necesită clarificări. Ele merită reliefate pentru o istorie corectă a artelor vizuale din România şi pentru a echilibra o atitudine tot mai răspândită în mediile artistice de la noi, precum aceea că ultimele generaţii au revoluţionat modul de percepţie ori norma noii vizualităţi.

Am convingerea că performanţele artei tinere, atâtea câte sunt, se datorează unui lung parcurs din a cărui memorie nu trebuie să lipsească niciuna din generaţiile de creatori români, şi mai ales cea pe care o aducem în discuţie. Germenii mai tuturor experimentelor contemporane îşi pot găsi începutul fie în Avangarda istorică, fie la '80-işti, indiferent că este vorba de o pictură realistă cu mesaj politic-social, fie de expresii vizuale precum obiectul, instalaţia, performance-ul. Cu aceste gânduri, care pot fi judecate drept conservatoare, încerc să schiţez conturul unei grupări '80-iste, despre care s-a vorbit mai puţin, şi anume cea de la Craiova. Ea s-a coagulat odată cu repartiţia (ah, ce vremuri!) mai multor absolvenţi din Bucureşti şi Cluj în capitala Olteniei. O fericită coincidenţă a făcut ca un spaţiu generos, o casă de patrimoniu din parcul Romanescu, atribuită artiştilor prin „grija organelor de partid” (pentru că tot nu prea aveau ce să facă acolo), să le fie repartizată pentru ateliere acestor tineri (urmează o nouă exclamaţie nostalgică!). Dar pentru că frumuseţea, liniştea locului şi lacului din apropiere nu-i absorbea, ci dimpotrivă le potenţa propriile nelinişti, în acest spaţiu, parcă vrăjit, au germinat embrionii unei mişcări poate cam romantice pentru sensibilitatea contemporană, care a durat aproape un deceniu. Eroii de atunci au fost tinerii pictori Mircea Novac, Sorin Novac (1954-2000), Grigorian Rusu, sculptorul Marcel Voinea, mai târziu graficiana Alina Roşca (1960-1991) şi tinerii deja consacraţi: graficiana Suzana Fântânariu şi pictorul Mihail Trifan.

Iniţial a existat o perioadă în care s-au conturat multe proiecte expoziţionale individuale sau de grup, fără a avea însă conştiinţa unui program estetic. Se afirma, cu siguranţă, dorinţa fiecăruia dintre ei de a-şi delimita creaţiile faţă de cele ale unei majorităţi obişnuite, până la firesc, cu viaţa liniştită din provincie şi, implicit, cu tot felul de compromisuri. Să nu uităm de celebrele comenzi sociale, prin care Puterea considera că îşi putea cumpăra imaginea şi chiar posteritatea. Cristalizarea unui discurs artistic diferit, formulat în esenţă pe coordonatele neoexpresionismlui, a venit în mod firesc din această dorinţă împărtăşită de a fi altfel, acest lucru fiind posibil şi datorită păstrării contactelor cu foştii colegi, artişti de vârste apropiate din Bucureşti. Mă refer, în primul rând, la pictorii craioveni (la origine) Gruia Floruţ şi Constantin Constantinescu, dar şi la mulţi alţii care au expus alături de ei pe simezele craiovene. A existat şi un gir important al criticii, cu precădere al celor care gravitau în jurul revistei *Arta*. Prima mână întinsă cu generozitate a venit din partea unui critic din altă generaţie, Horia Horşia care, cu determinare, a susţinut proiectele născute aici, atrăgând atenţia asupra acestui loc unde lucrurile începeau să se mişte.

Toate aceste eforturi, aparent haotice (expoziţii, întâlniri, interminabile discuţii în ateliere din Bucureşti sau Craiova), erau de fapt o formă de cunoaştere, de înţelegere, de cristalizare a unor visuri comune. Erau încercări, prea puţin conştiente, de stabilire, mai mult tacită, a unui cod artistic diferit şi chiar a unui cod etic, prin intermediul căruia simţeau nevoia să se delimiteze nu doar estetic ci şi moral. În acest sens, pentru mulţi dintre ei, datorită prestigiului său artistic şi a refuzului oricărui compromis cu puterea, Horia Bernea a reprezentat Modelul.

Deschiderea artiştilor din noul val spre un neoexpresionism mai mult sau mai puţin violent devenise astfel o opţiune previzibilă, favorizată de situaţia politică şi socială în care ne aflam. Au existat însă şi alte voci, nu puţine, care încă de la debut şi-au construit demersul pe cu totul alte registre – fotografie, mail art, instalaţie, obiect – defilând însă sub aceleaşi stindarde '80-iste, nu doar din spiritul de haită al lupilor tineri, ci datorită deschiderii postmoderne care atunci începuse să-şi facă simţită prezenţa şi la noi.

Revenind la povestea noastră, anul 1983 ca şi următorul de altfel, au însemnat mult pentru omogenitatea şi prestigiul grupului, o contribuţie importantă având-o profesorul Vasile Drăguţ. Oltean de origine, Rector al Facultăţii de Artă din Bucureşti, personalitate a vieţii noastre artistice, binecunoscut pe plan internaţional, mai ales prin atitudinea pe care o va avea, nu peste mult timp (1986) vis-a-vis de politica demolării unor monumente istorice de către regimul comunist, profesorul s-a lăsat antrenat de entuziasmul nostru consimţind să gireze o primă manifestare de amploare, care urma să aibă loc la Muzeul de Artă din Craiova. Nu a fost nici pe departe un cec în alb pe care ni-l oferea, deoarece a studiat atent înainte lista de participanţi sugerată, la care a mai adăugat un singur nume: sculptorul Leonard Răchită, care urma să plece cu o bursă în Franţa. Era o listă care cuprindea 17 tineri pictori, sculptori, graficieni şi trei invitaţi al căror destin artistic era important pentru noi. Aceştia erau: Horia Bernea, Marin Gherasim şi Florin Mitroi, iar tinerii erau (în ordine alfabetică): Ioan Bolborea, Constantin Constantinescu, Mihai Ecobici, Claudiu Filimon, Suzana Fântânariu, Gruia Floruţ, Dan

Mihălţianu, Mircea Novac, Sorin Novac, Constantin Pacea, Florica Pacea, Cristian Paraschiv, Leonard Răchită, Ştefan Râmniceanu, Doina Simionescu, Marcel Voinea, Marian Zidaru.
Aşa a debutat în 1983 prima ediţie a Imaginilor Contemporane. Sintagma aleasă drept titlu al manifestării (la sugestia profesorului Drăguţ), trebuia să aibă o aparenţă mobilizatoare, în spiritul epocii, oferind totodată o deschidere generoasă pentru ceea ce conţinea de fapt. În acest sens cred şi acum că am găsit formula potrivită. Şansa de a fi putut tipări atunci, în provincie, pentru fiecare dintre cele două ediţii, un catalog diferit de standardele oficiale, se datorează tot lui Vasile Drăguţ. Nu cred că autoritatea sa ştiinţifică a însemnat ceva, însă calitatea de Rector al Universităţii de Arte din Bucureşti a deschis ochii autorităţilor locale şi, într-o oarecare măsură, şi punga. Intuind, cu acuitatea sa de oltean (încerc sa salvez câte ceva din creditul scăzut pe care îl are astăzi Craiova) mesajul nou pe care îl credita, a decis ca, la fiecare ediţie, alături de el să scrie şi un tânăr critic. Aşa l-am cunoscut pe un drag şi mult regretat prieten, Mihai Ispir (1951-1990) şi pe Magda Cârneci, una dintre cele mai importante voci de atunci şi de azi. Pentru faptul că a înţeles bine ce se întâmpla atunci la Craiova, stau mărturie textele sale, care nu au nimic circumstanţial, demonstrând o atentă privire atât asupra fenomenului, cât şi a personajelor.
La prima ediţie, Vasile Drăguţ, nu a putut fi prezent, expoziţia fiind deschisă de Mihai Ispir al cărui discurs simplu şi aplicat a reuşit, sunt sigur, mai mult decât textul Profesorului, să imprime participanţilor nu doar încrederea în ceea ce realizasem, dar şi conştiinţa unei comunităţi. Cred că abia de atunci încolo am început să vorbim mai clar despre o generaţie şi tot ceea ce implică un asemenea tip de comunitate. Nu este cazul să mai vorbim despre încrederea pe care am căpătat-o şi cea pe care ne-au oferit-o ulterior mulţi alţi artişti, nu doar de vârsta noastră.
La finalul anului, în octombrie, revista *Arta* (al cărei redactor- şef era tot Vasile Drăguţ) a venit la Craiova împreună cu întreaga redacţie şi cu tinerii critici-colaboratori, pentru a dedica un număr special Olteniei şi mai ales artiştilor contemporani. Vizita, devenită istorică pentru viaţa artistică a urbei, s-a materializat în nr. 2/1984 al revistei. În amplul articol de fond „Revista Arta la Craiova", Vasile Drăguţ face o riguroasă dare de seamă a periplului oltean, fără a încerca să menajeze sensibilităţile locale, observând că, în pofida numelor prestigioase care sunt legate de memoria urbei, viaţa artistică a oraşului nu reuşise de foarte mulţi ani să depăşească condiţia unei nefaste marginalităţi. Una dintre întâmplările pozitive pe care le remarcă este expoziţia grupului de craioveni format din Mircea Novac, Sorin Novac, Grigorian Rusu şi Marcel Voinea, expoziţie pe care reuşisem să o impunem conducerii muzeului, nu atât datorită elocinţei mele, cât a lui Horia Horşia, care a şi vernisat-o. Insistând cu multă abilitate asupra „valorii de excepţie" a expozanţilor, sfătuia autorităţile locale să protejeze „asemenea forţe creatoare" deoarece, datorită lor, „cetatea Băniei are exact ceea ce îi trebuie pentru a deveni un centru artistic dinamic şi de înalt interes în marele colocviu al artelor".
Iniţial, nu am dat mare importanţă acestor afirmaţii, aparent formale, dar care, ulterior, au fost salvatoare în realizarea celei de-a doua ediţii a *Imaginilor Contemporane*. Aflaţi într-o permanentă gherilă cu autorităţile, ori de câte ori încercam să propunem

deasupra:
ATELIER 35, Craiova, 1987

pagina alăturată:
Redacţia revistei Arta la Craiova*, 1984*

altceva decât exista în tiparul lor mental ultraconservator (aşa cum a rămas până în ziua de azi), cuvintele lui Horia Horşia ne-au folosit drept argument. Astfel, pe simezele Muzeului de Artă din Craiova a fost posibilă realizarea, în 1984, a celei de-a doua ediţii (din păcate şi ultima) a *Imaginilor Contemporane*. Intenţia noastră era, în mod firesc, să construim un proiect mai amplu care să ne confirme şi, totodată, să ne consolideze statutul. Şansa era să extindem mult componenţa grupului iniţial şi chiar a invitaţilor, artişti din varii generaţii, acceptaţi drept repere de tinerii creatori.
Având în vedere reuşita primei manifestări, presiunea era mare şi selecţia a fost destul de dificilă. În calitate de curator (atunci se spunea organizator de expoziţii) am încercat împreună cu câţiva colegi din Craiova şi Bucureşti, prin nesfârşite vizite în ateliere, să facem o selecţie care să completeze grupul iniţial. Astfel, alături de artiştii invitaţi de data aceasta – Corneliu Baba, Ion Gheorghiu, Paul Vasilescu, Mihai Buculei, Neculai Păduraru şi Wanda Mihuleac –, s-au alăturat pictorii Dorin Creţu, Aniela Firon, Vlad Micodin, Ştefan Pelmuş, Marilena Preda-Sânc, Mihai Sârbulescu, Mihail Trifan. Au mai fost prezenţi sculptorii Vlad Ciobanu, Mircea Dup Darie, Nicolae Golici, Eugen Morcov, Tiberiu Moşteanu, Gabriel Popian, Liviu Rusu şi graficienii Olimpiu Bandalac, Ana Golici, Theodor Hrib, Tudor Nicolae, Traian Stănescu.
Însă lucrurile începuseră să se degradeze tot mai accentuat. Cu excepţia acordului pentru Salon şi a câtorva delegaţii decontate de muzeu, banii de catalog au fost procuraţi printr-o sponsorizare (sună incredibil, dar este adevărat), obţinută de la Cooperaţie în schimbul unor poze de reclamă în catalog. A fost o soluţie de avarie care, deşi atunci părea un compromis, acum mi se pare de o minunată expresivitate. în finalul acestui catalog, bine conceput pentru acea epocă de Dan Mihălţianu, găsim fotografiile alb-negru, evident, a patru restaurante, mai curând cârciumi, noi, comuniste. Ca obiect, ar putea stârni interesul microrealiştilor contemporani.

După 1984, din cauza condiţiilor politice şi sociale, aflate într-o accelerată degradare, manifestările grupului – devenit între timp, cu ajutorul Anei Lupaş, Atelier 35 Craiova (în 1986) – s-au redus şi nu ne-am mai permis nicio manifestare de amploare. Expoziţiile erau în continuare destul de frecvente pentru acele timpuri, realizate cu eforturi financiare proprii, iar doza noastră de entuziasm era încă neepuizată. A fost momentul când, la Târgu Jiu, un alt grup de tineri „cu repartiţie" începuse să stârnească atenţia colegilor. Mai puţin răsfăţaţi cu spaţiile muzeale, ei îşi concentraseră acţiunile în jurul Galeriei Fondului Plastic. Receptivi, deschişi, imaginativi, ei reuşesc să aducă un suflu proaspăt mişcării. Din păcate, nu au avut răgazul să se constituie într-un grup omogen, fiecare găsindu-şi drumul pe cont propriu. Nucleul tare a fost, întotdeauna, sticla. Celor doi remarcabili artişti sticlari – Valer Neag şi Mihai Ţopescu – le-au fost aproape, pentru scurt timp, doi graficieni la fel de interesanţi: Alexandru Jakobhazi şi Radu Igazsag. Ceva mai târziu, aceştia au beneficiat de aportul consistent, însă efemer, al unui spirit critic rafinat – Gigi Mihăiţă.
Frecvenţa acestor contacte a început să scadă abia la începutul lui 1989, iar după evenimentele din decembrie viaţa noastră artistică, ca şi a întregii ţări dealfel, s-a spulberat de-a binelea ani în şir. Oricum, chiar şi fără Revoluţie, lucrurile ar fi trebuit să se oprească. Generaţia noastră se maturizase şi, în mod natural, fiecare artist îşi construise o amprentă proprie în care evolua. Uneori, aceasta nu mai avea aproape nicio legătură cu momentul debutului, iar cei care nu s-au schimbat atunci, au făcut-o, spre binele lor, după aceea. Au trecut mai bine de 20 de ani şi a venit rândul altor tineri să îşi manifeste neliniştile – şi amintesc aici pe cei de la Clubul Electroputere. Craiova a rămas egală cu sine, eternă şi conservatoare. Poate că nu trebuie să fii neapărat masochist pentru a găsi şi în nemişcare un farmec, desuet, ce-i drept! Este de ajuns să îmbătrâneşti.

P.S. Tot ceeea ce am relatat în această poveste se referă la personaje adevărate şi sunt fapte reale, care s-au petrecut întocmai.

Grupul MAMÜ, Târgu-Mureş

ATINGERI: MICI ŞI MARI

În zilele noastre putem constata în câmpul artelor vizuale o tendinţă accentuată de părăsire a atelierelor, respectiv a reţelei de galerii de artă. În mediul urban, public-art-ul şi street art-ul reprezintă o reacţie la problemele sociale şi urbanistice, de multe ori punând sub semnul întrebării canoanele estetice. Orientări ca resource-art, ecological art, green art, earth art, nature art etc., în condiţiile acutizării problemelor ecologice, oferă posibilitatea unor expresii plastice captivante, extrem de actuale şi angajante din punct de vedere social. Aceste forme de manifestare derivă din land art, orientare apărută în urmă cu o jumătate de secol. (...)

text de **ERÖSS ISTVÁN**

La finele anilor 1960 şi începutul anilor '70 ai secolului trecut, când apar lucrările emblematice ale land-art-ului, bazându-se pe marii înaintaşi ai avangardei (Bauhaus, constructiviştii ruşi şi olandezi), s-a putut constata tendinţa de a face din artă şi viaţa cotidiană un tot comun. Afirmaţia lui Werner Hofmann referitoare la avangarda istorică rămâne valabilă integral şi pentru era „expansionist-activistă" din anii '60-'70; astfel, potrivit istoricului de artă german, „determinarea noului loc al creaţiilor se deplasează înspre atari zone-limită, în care opera de artă devine nu numai problematică, dar dispare şi fiinţa sa autonomă. Scopul lor este instituirea unei realităţi totale şi nu doar interpretarea unui aspect anume al lumii"[1]. Această atitudine expansionist-activistă, în deplin consens cu atitudinea protestatară a generaţiei beat, îşi propune abolirea cultului fetişizant, comercial, al operelor de artă, tinde să se autodistrugă pe sine ca artă, încercând să instituie o realitate de o factură total nouă. Această nouă tendinţă, în pofida intenţiei programatice de distrugere a cadrelor tradiţionale ale artei, îşi păstrează totuşi caracterul său estetic. Putem spune cu alte cuvinte că: „deşi şi-a propus instituirea unei realităţi totale, a creat în acelaşi timp o nouă artă." Mişcările de avangardă ale anilor 1910-1920, cât şi manifestările expansioniste din mijlocul anilor 1950 până la mijlocul anilor 1970 au generat în cele din urmă noi configuraţii artistice şi o nouă concepere a artei. Au cucerit atari „teritorii pentru artă care în prealabil au căzut în afara sferelor artei". În depistarea acestor noi teritorii, reprezentanţii land art-ului au ocupat un loc de frunte.

Land art-ul nu este o mişcare în adevăratul sens al cuvântului, nu-l putem numi nici şcoală în sensul clasic al termenului. Nu are lideri, nu are manifest. A luat naştere oarecum întâmplător, ca o ramificaţie a minimalismului, căci „ambele orientări lucrează cu structuri primare, elementare, şi prin asta se prezintă în construcţii simplificate la maximum"[2]. Marii bătrâni ai land-art-ului au avut în comun: atitudinea post-studio, dorinţa de a crea în mărimi gigantice, atracţia pentru elementele naturii şi cele ale pământului. Cel mai în vârstă dintre ei, Walter de Maria, e părintele denumirii şi tot el a fost cel care a formulat ideile de bază ale land-art-ului. Michael Heizer a fost cel care a pus bazele orientării. Până la 1968 el a creat peste 20 de lucrări mai mici, efemere, dar după lucrarea din 1969, intitulată *Dublu negativ*, el a efectuat lucrări monumentale. Robert Smithson, fire speculativă, a sintetizat în scris experienţele sale. E comun, în lucrările acestor pionieri ai orientării, faptul că ieşind din galerii, îşi execută lucrările în locuri îndepărtate de lume, de exemplu în deşert, unde acolo acestea funcţionează ca statui minimaliste, atingând îndeobşte problematica structurii, a materialităţii şi a mărimii. Motivele lor sunt cubul, paralelipipedul, crucea, spirala, prin care vizează valorile universale. Cunoscutele gesturi ale lui Pollock sunt preluate de buldozere, compresoare cilindrice, excavatoare, cu ajutorul cărora sunt făcute giganticele semne. Centimetrul e înlocuit de kilometru, kilogramul de tonă.[3]
Operele land-art semnalează, scot în evidenţă, sacralizează locul ales, şi, pe acestă bază, ne vin în minte modelele antice: piramidele egiptene, construcţiile maya şi aztece sau desenele misterioase din deşertul Nazca. Apare aici deci mitul creatorului eroic, modern, care se aseamănă cu creatorii epocilor amintite, încercând să-i imite în monumentalitate.
Una dintre problemele critice ale land-artului e recepţionarea lor: lucrările, prin mărimea şi amplasamentul lor, sunt greu de prezentat, de vizionat. Aşa intră în prim-plan fotografia, filmul, documentarea: „documentarea se rupe de obiectul său şi începe să trăiască o existenţă de sine stătătoare, ba mai mult, se naşte de dragul obiectului său".[4]
Fotografia, dobândind o existenţă de sine stătătoare, se deplasează înapoi în galerii, căci acolo se derulează procesul numit de Harold Rosenberg „sociological development"[5]. Într-o discuţie moderată de Rosenberg[6] cei patru participanţi – Alan Sonfist, Christo, Les Levine şi Dennis Oppenheim – discută amplu despre apariţia documentelor land art-ului în galerii şi ajung la concluzia că e nevoie de împachetarea oferită de galerii. În tragerea acestei concluzii cu mare probabilitate, dar fără a se afirma aceasta expressis verbis, un rol decisiv a jucat chestiunea vandabilităţii acestor documentaţii şi filme realizate despre lucrările land-art. Spre a-i oferi circumstanţe atenuante, să precizăm că de cele mai multe ori sumele încasate pe această cale au fost folosite pentru finanţarea unor lucrări ulterioare. Prototipul acestui gen de artist-întreprinzător e, fără

alăturat:
Grupul Mamū, Coloana vertebrală, 1982, Colina Comoară, Târgu Mureș.
Foto: Elekes Károly

dedesubt:
Grupul Mamū, Memorial Bunuș, 1982, Colina Comoară, Târgu Mureș.
Foto: Nagy Árpád Pika

nicio îndoială, Christo care până azi își manageriază cu înalt profesionalism chestiunea finanțării lucrărilor sale.
În cazul lucrărilor land-art, operele, dincolo de mesajul lor propriu, mai oferă și alte impresii pentru cei care vizitează acele locuri. „Atunci când cadrul dispare, structura privitorului legat de punctul de vedere dispare și avem, în consecință, o cu totul altă impresie vizuală”.[7]

Artiștii land-art s-au apropiat de natură cu o atitudine marcant diferită. Land-artiștii care dislocau mari cantități de pământ – Walter de Maria, Heizer, Smithson și colegii lor, care în anii '60 au realizat printre primii lucrări în natură – nu s-au ocupat în mod programatic de chestiunile ecologice, axându-se în principal pe semnalarea eroismului actului creator și s-au vizat deci în primul rând pe ei înșiși. Atunci când li s-a reproșat că violează pământul, Smithson a dat acel răspuns scandalos că și în actul sexual este vorba de un șir de violentări. Drept efect al vocilor critice, această atitudine „macho” s-a mai cizelat și activitatea lor s-a deplasat spre acte de recultivare care au avut conotații ecologice. Azi știm că părăsirea zgomotoasă de către artiștii land-art a white cube-ului s-a dovedit efemeră căci foarte mulți dintre ei, mai mult ca sigur din rațiuni financiare, s-au reîntors tiptil-tiptil în galerii. Le-a rămas fără îndoială atracția pentru monumentalitate, nu numai în cazul lucrărilor tipice de land-art, dar și prin creațiile expuse în galerii, ca de exemplu lucrarea lui Walter de Maria intitulată *Statuia celor cinci continente*.
Au fost însă artiști care în privința relației lor cu natura au avut o atitudine diametral opusă dislocatorilor de pământ. Aceștia – precum Alan Sonfist, Denes Agnes sau Helen și Newton Harisson – au creat în nota ecologismului și a *environmental*-ismului și în locul poeziei distructivității au încercat să exprime candoarea naturii. Bazându-se pe acești „zilieri-eco”, s-a constituit în America o artă eco din ce în ce mai agitatorică, în care elementul estetic a avut o funcție din ce în ce mai mică, devenind din ce în ce mai pregnant actul social, care a atins sau s-a revărsat și în teritoriul altor discipline.

Linia de mijloc între aceste două extreme o reprezintă artiști precum Richard Long, Hamish Fulton sau Hans Haecke, care privesc atitudinea lor creatoare ca interacțiune rituală, pe parcursul căreia abia de modifică peisajul, sau îl încadrează doar cu obiectivul aparatului de fotografiat. În cazul lor, conștient sau nu, descoperim influența buddhismului. În cazul lor putem vorbi de o formă de alianță cu natura, ei folosesc materiale naturale și putem fi martorii felului în care artistul se ocupă de elementele naturii și de izvoarele de energie. În ceea ce privește dimensiunile, constatăm în cazul lor rețineri și o mare discreție atunci când contrastează formele geometrice cu compozițiile haotice ale naturii. În cazul lor, intervenția în natură nu poate prima. În lucrările lor apare în prim-plan ideea dependenței omului de natură și ei dau expresie respectului lor față de natură.
„Pentru mine, «land art»-ul este o expresie americană care semnifică buldozere și mari proiecte (projects). Se pare că aceasta este o mișcare americană; construcții pe terenuri cumpărate de artiști, scopul lor fiind crearea unor opere permanente. Asta pe mine nu mă interesează deloc.”[8] Din declarația lui Richard Long putem decripta mai multe luări de poziții hotărâte. El definește land art-ul ca fiind o mișcare americană făcând referiri la originea europeană a aceluia care afirmă aceste lucruri (toți trei fiind incluși în același grup), la tradițiile europene și la faptul că pentru omul european relația cu natura este mult mai complexă decât cea în care individul intervine în ordinea ei ca și un Hercule. În estul Europei, părăsirea galeriilor de către artiști s-a realizat prin traiectorii diferite în anii '70 ai secolului trecut. Una a pornit dinspre instalațiile-statui care au căutat răspunsurile la întrebarea: statuia spațiului sau spațialitatea statuii? Magdalena Abakanowicz (Polonia), Wanda Mihuleac (România), Petre Nikolski (Iugoslavia), prin statuile pe care le-au dispus în spațiu, au accentuat contextul extinzând și integrând ca parte a operei ambientul statuii, anihilând rolul de fundal al spațiului. Este o interesantă întrepătrundere între atitudinea creatorilor vechi și între abia acum născutul gest al noilor creatori: o intervenție în natură prin statuia-instalație care vizează în primul rând autorul, întâlnirea „invetio”-ului său cu natura. Drept premergător al acestei abordări îl putem aminti pe Brâncuși. *Masa tăcerii, Coloana Infinitului* sau *Poarta Sărutului* dau impresia că leagă de ele mediul înconjurător al parcului din Târgu-Jiu.
Cealaltă cale posibilă e evadarea în spațiul rural. Mediul politic sugrumător a fost cel care parcă i-a predestinat pe artiști să se îndrepte spre natură, să părăsească orașul. Foarte mulți dintre creatorii din centrele artistice, absolvenții universităților de arte s-au refugiat în locurile lor natale, în cazuri concrete în sate mici unde multora dintre ei li s-a născut apetitul pentru „izvoarele pure”, lozinca lansată de compozitorul Béla Bartók[9] transpusă în limbaj vizual. În multe cazuri părăsirea orașului a fost atât de sistematică încât și actul artistic a rămas un fapt creator intim, fără să rămână după el nici o formă de documentare.
Unii artiști au exploatat posibilitățile contextuale oferite de spațiul rural – cum e cazul Anei Lupaș (*Instalație umedă*, 1970). Alții au cercetat elementele religioase și mitice ale folclorului, uneltele agricole pe care abordându-le ca ready made-uri le-au declarat lucrări de artă (*Structură de căpiță de fân, Coroane de seceriș, Grapă* etc.). Într-un articol publicat în 1970[10], Petru Comarnescu a pus față în față ritualul tradițiilor populare cu happening-ul contemporan.
Acești artiști au găsit punctul de legătură cu natura în cultura populară, al cărei protagonist e țăranul, pe care l-au privit drept artist al naturii, căci acesta o cunoaște până în cele mai mici amănunte, trăiește în simbioză cu natura și nu intenționează nici să o secătuiască, nici să o învingă.
În acest spirit a creat între 1980-1985 un grup spontan format la Târgu-Mureș, numit Atelier Târgu-Mureș (MAMU), despre care publicul român știe puțin căci aproape toți membrii săi au emigrat la mijlocul anilor '80.
Nucleul acestui grup au fost tineri artiști absolvenți ai universităților de artă din București sau Cluj în jurul cărora au activat muzicieni, literați, actori și un număr destul de mare de amatori entuziaști. Oamenii de bază au fost Elekes Károly, Garda Aladár, Nagy Árpád, Borgó György Csaba și scriitorul Ágoston Vilmos, care neputând expune în galerii, refuzând politica culturală din acel moment, cu o dorință de libertate extremă, cu o plăcere deosebită pentru experiment, au căutat să lucreze în afara genurilor clasice. Au început prin performance-uri și happening-uri făcute la party-urile casnice, după care au găsit foarte rapid spațiul lor de joacă care erau niște „tumuluri” care odinioară erau locuri de înmormântare. Membrii grupului MAMU s-au relaționat la curbele și misterele acestor tumuluri aproape în mod

alăturat:
Pământ-Cer, 1982, Colina Comoară, Târgu Mureş, Grupul Mamü,
Foto: Elekes Károly

religios şi au practicat performance-uri peisagistice; acolo au realizat şi instalaţiile naturale, care la început au funcţionat ca şi mitologii individuale. Mai târziu, au apărut în lucrările acestor artişti proveniţi din mediul rural şi obiectele de recuzită ale lumii săteşti şi ale culturii populare. Prin performance-urile lor practicate în spaţiul rural, membrii MAMU au reliefat nu numai importanţa sitului artistic, ci şi interacţiunea cu ţăranii, consideraţi artişti ai naturii. Aşa cum unul dintre participanţi (violonistul Selmeczi János) a afirmat: „A fost o ocazie unică şi se pare de nerepetat: populaţia unui sat s-a înâlnit în mod impresiv cu arta plastică. Impresiv, întrucât s-a întâlnit concomitent cu opera şi cu artistul, văzându-l pe acesta din urmă cu toate slăbiciunile lui omeneşti. Această întâlnire a fost plenară, de neuitat şi şocantă".
Să consemnăn în continuare un citat dintr-un text scris de Elekes Károly în săptămânalul cultural *A Hét* apărut în 1983[11].
„Odată am desenat în mâl o reţea de crăpături şi când aceste crăpături uscate s-au suprapus cu desenul meu, am descoperit că în anumite locuri, ceea ce am trasat eu şi crăpătura naturală au coincis. Atunci am simţit ceva ce n-am putut înţelege nici cu pensula, nici cu acul rece, nici cu fotografia: am luat contact cu o energie căreia i-am descoperit absolut întâmplător legităţile, şi această energie cosmică m-a acceptat şi pe mine. După asta m-am uitat altfel la schimbările din natură. Ştiu că cele două dâre care taie păşunea în două au apărut în urma drumului parcurs de un car tras de un cal; că bucata de pădure proaspăt tăiată poate fi şi sărbătorească; inelele anuale strălucitoare apar ca nişte suporturi de obeliscuri, iar trunchiurile de copaci ca şi coloanele doborâte ale unei construcţii. Sacii de plastic puşi în pepinierele de pini păreau a fi nişte candelabre de sticlă uriaşe. Tot atât de impresionant e câmpul devenit plastic în urma arăturii ca şi mişcările în evantai ale coasei. Par a fi nişte zigurate cărările în trepte făcute de către cireada de vaci şi par a fi nişte animale arhaice, rămăşiţe de-ale lor, colibele care şi-au pierdut acoperişurile. Am constatat că vaca legată de un stâlp, mergând roată, descrie o cărare în formă de spirală şi mi-a venit în minte barajul spiralat al lui Smithson sau treptele turnului Babel." Trebuie să adăugăm la aceste fraze ale lui Elekes că în 1981 el a avut posibilitatea să vadă expoziţia „Natur und Skulptur" la Altes Museum din Stuttgart, unde au fost prezenţi cei mai importanţi land-artişti, fie prin operele lor, fie prin documentele care atestau creaţiile lor. În partea doua a textului el îi aminteşte şi pe cei care au participat la expoziţie: Smithson, Udo Nils, Michael Singer, Richard Long şi Hamish Fulton. Prin această declaraţie, Elekes, asemănător artiştilor plastici români prezentaţi mai înainte, se poziţionează la punctul de întretăiere între cultura populară şi atitudinea creatorilor aparţinând neoavangardei. O spune în mod univoc, că în centrul căutărilor sale artistice nu se află creaţia, invenţia, ci găsirea, mirarea, lăsând restructurarea agresivă a lumii în seama inginerilor constructori adunaţi în capitală.
În 1985, mare parte a membrilor grupului MAMU s-a stabilit în Ungaria, iar în 1991 Societatea s-a reînfiinţat şi funcţionează şi astăzi cu 120 membri. În Ungaria însă, ei nu mai sunt inspiraţi de ambientul sacral al tumulilor şi nici de ritualurile populare din satele transilvane. Membrii acestei societăţi au realizat lucrari apropiate de natură, ba mai mult, la „Expoziţia Natural" care sintetiza străduinţele asemănătoare din regiune, au participat şi ei sub numele grupului Pantenon, însă la momentul formării lor ca grup, la începutul anilor '80, operele lor exprimau o comuniune cu natura mult mai intimă şi de o factură nouă. Azi mi se pare, absolut fără niciun echivoc, că perioda cuprinsă între 1981-1985 de la Târgu-Mureş a constituit epoca de glorie a grupului MAMU. La mijlocul anilor '90, sub redacţia italianului Vittorio Fagone a apărut un volum de studii „Art in nature", în care autorul a încercat să sintetizeze manifestările artei europene apropiate de natură. Beke László, autorul studiului care prezintă estul Europei, a considerat că merită a fi prezentată din această regiune geografică activitatea grupului MAMU din anii '80. Prezenţa lor în acest volum a plasat aceste creaţii într-un context pan-european, creaţii care, în compania elitei artiştilor occidentali, au

dedesubt:
Grupul Mamü și FKS (Studioul Tânerilor Artiști) Budapesta, Acțiunea Cârnat Mare, 1981, Colina Comoară, Târgu Mureș.
Foto: Elekes Károly

pagina alăturată (de sus în jos):
1. Grupul Mamü, Imagine de piatră, 1980, Predeal.
Foto: Molnár László József
2. Grupul Mamü, Imagine de iarbă, 1980, Predeal.
Foto: Molnár László József, Archiva Mamü

reprezentat în mod corespunzător activitatea artistică din estul Europei.

În catalogul expoziției „Ressource Kunst" (1990) de la hala expozițională Mucsarnok din Budapesta, Ulrich Bischoff, pe marginea lucrării *Statuia celor cinci Continente* a lui Walter de Maria, deosebește, din punctul de vedere al orientării spre monumentalitate, două modalități creative.[12] Prima este „marele gest", care, folosind materia primă dată de natură, deplasează accentul de la calitate la cantitate. Cealaltă modalitate, „gestul mic", este o asemenea intervenție discretă în natură care nu schimbă în mod radical spațiul, ci doar îl comentează, îl semnifică și deschide posibilitatea de-al vedea cu alți ochi. În anii '60-'70 ai secolului trecut, așa cum am arătat, pe continentul american au dominat reprezentanții marelui gest. Atitudinea creatoare de genul „gestului mic" e specifică Europei, practicată în partea estică a acesteia, demonstrând că omul european are o relație mult mai complexă cu natura decât aceea reductibilă la cea de tip Hercule. În această regiune, în cultura populară foarte apropiată de natură, din religiile naturale ancestrale, din liturgiile naturale, a rezultat caracterul sacral, bazat pe respect, al relației față de natură. Omul est-european, în acei ani, s-a auto-definit nu ca centrul lumii, ci ca o ființă conștientă, care e capabilă a se integra în sistemul naturii. Uitându-ne înapoi din secolul XXI, putem vedea deja că progresul industrial atât de zeificat în secolele trecute – punând o alternativă care pare mai ușoară – a îndepărtat omul vest-european de natură și, numai ca un efect al acestei îndepărtări, încercăm acum se ne reîntoarcem la stările originare. Din acest punct de vedere, estul Europei are un avantaj, întrucât aici această formă de îndepărtare de natură, ca urmare a rămânerii în urmă din punct de vedere economic, s-a produs doar la sfârșitul secolului XX. Nu este întâmplător că manifestările natur-artei[13] din Europa și Asia au găsit în regiunea est-europeană un răspuns atât de prompt. Acest fapt este îmbucurător în mod deosebit întrucât această modalitate de expresie artistică reprezintă nu preluarea unui praxis artistic occidental, ci continuarea unei practici artistice care dispune de tradiții proprii.

Note:
[1] *Hegyi Lóránd (1983): „Trans-avangarda" – „post-modernul" – „noul subiectivism", sau arta post-expansionistă de la începutul anilor optzeci. AL3, 1983, martie*
[2] *Hajdu István: Concept Art. Tentativă de sistematizare a unui gen nesistematizabil. Îndrumări, Uniunea Artiștilor Plastici, 1975/4, 1976/1, 1976/2.*
[3] *Heizer la realizarea lucrării Dublu negativ a dislocat 240 000 tone de pământ.*
[4] *Beke László (1972): A.P.L.C. de ce folosesc fotografiile? Fotómuvészet, 1972/2.*
http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html (2008.05.12.)
[5] *Rosenberg, Harold (1983): Time and Space Concepts in Environmental Art. In: Sonfist, Alan (szerk.): Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art. E. P. Dutton, Inc., New York. 191-224.*
[6] *Ibid. 191-224.*
[7] *Fowkes, Maja și Fowkes, Reuben (2005): Peisaj fără cadru.*
http://www.translocal.org/shows/unframedtext_hu.htm (2008.05.16.)
[8] *„For me 'land art' is an American expression. It means bulldozers and big projects. It seems to be an American movement: it is construction on land that has been bought by artists, its aim is to create a large permanent monuement. This does not interest me at all." In: Tiberghien, Gilles A. (1995): Land Art. Éditions Carré, Paris.*
[9] *A Marele compozitor maghiar al secolului XX, Bartók Béla, în finalul lucrării sale Cantata Profană lansează lozinca „numai din izvoare pure". Bartók a înțeles prin asta muzica populară arhaică neatinsă de nicio influență exterioară, pe care a considerat-o o valoare supremă.*
[10] *Comarnescu, Petru (1970): Arta contemporană, Arta XVII, nr. 5, 1971.*
[11] *Elekes Károly (1983): arta peisajului „Opera să traiască în tine". A Hét, 1983. mai 27. 50-51.*
[12] *Bischoff, Ulrich (1990): De la marele la micul gest. Notații privind modificările conceptului de materie în arta plastică din ultimii 20 de ani. In: Ressource Kunst. Eroforrások. Újraértelmezett elemek a muvészetben. Mucsarnok, Budapest. 7-13.*
[13] *Mai pe larg despre această temă vezi: Eross István (2011): Natur-Art, Editura Liceum, Eger.*

Arta experimentală la Oradea. Anii optzeci

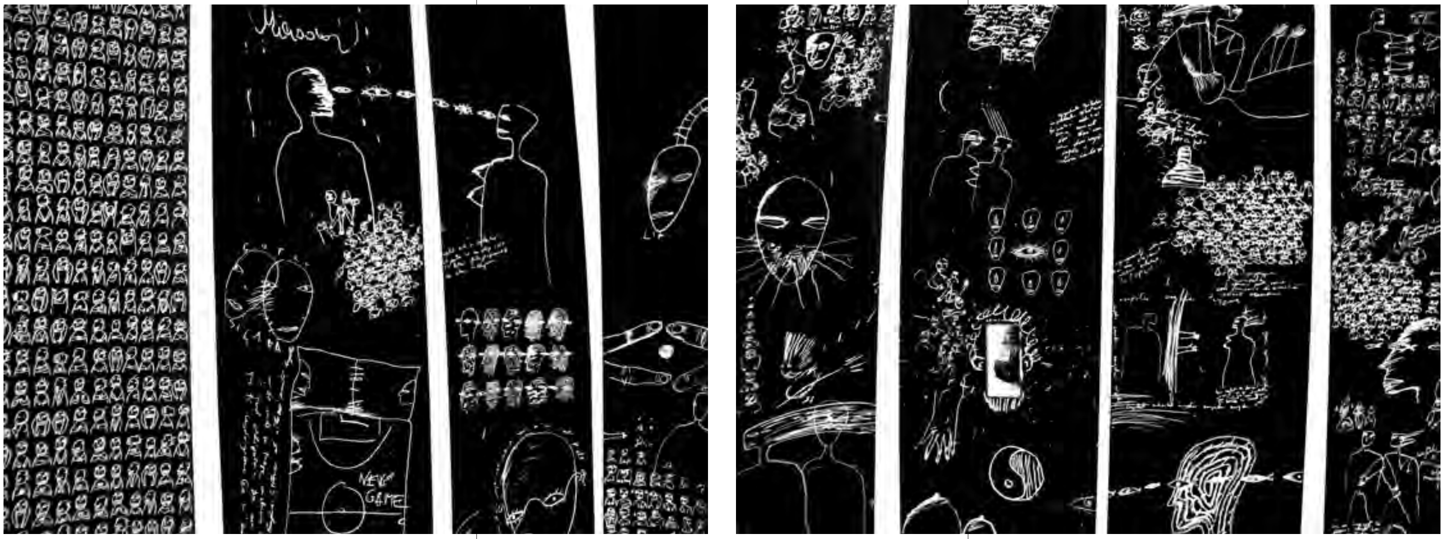
text de **LÁSZLÓ UJVÁROSSY**

Oradea, oraşul situat în apropierea porţii occidentale a ţării, cu un trecut liberal, a reprezentat în anii socialismului o adevărată atracţie pentru proaspeţii absolvenţi ai universităţilor de arte plastice. Am putea afirma că aici s-a format unul dintre cele mai importante centre artistice din anii optzeci, cu impact considerabil pe harta imaginară a tendinţelor progresive. Între anii 1977 şi 1989, peste patruzeci de artişti s-au stabilit aici pentru o perioadă mai scurtă sau mai lungă, marea lor majoritate sosiţi de la Universitatea de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj. Lista următoare cuprinde numele celor care au petrecut cel puţin un an la Oradea: Holló Barna, Robotos Júlia, Egyed Judit, Bihari Barna, Bunuş Ioan, Onucsan Nicolae, Doina Ferenczi, Ferenczi Károly, Zsakó Zoltán, Elena Kruch, Nicolae Kruch, Ovidiu Budurean, Boné Rudolf, Gerendi Anikó, Găină Dorel, Torkos Ştefan, Jakab Ágnes, Gheorghe Aursulesei, Ujvárossy László, Kovács Károly–Sándor, Zalder Andrei, Gyalai István, Maria Mureşan, Ioan Aurel Mureşan, Manu Georgeta, Szabó Alice, Kerekes Gyöngyi, Lázin Csaba, Ioan Augustin Pop, Dobribán Emil, Sălăgean Ovidiu Cornel, Florian Heredea, Deák Árpád, Damaschin Dorin. Unii au absolvit Universitatea Nicolae Grigorescu din Bucureşti: Jovián György, Cornel şi Maria Abrudan, Vioara Bara, Maria Minchevici, Gina Hora, Vreme Sorin, Iulian Anghel, Lia Perjovschi. Soţul acesteia, Dan Perjovschi, a sosit de la Iaşi.

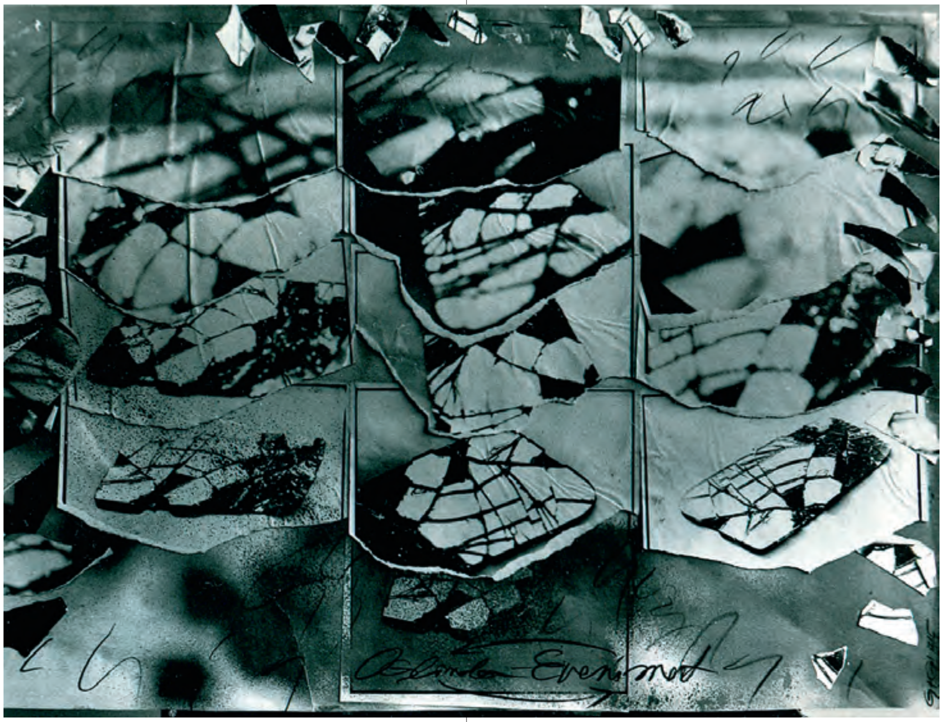
Anul formării acestui grup artistic este 1981, când Consiliul Local de Cultură a denumit compania tinerilor artişti CTP (*Cenaclul Tineretului Plastic*). Adunarea a jucat un rol extrem de important în viaţa tuturor, deoarece atelierul comun de creaţie a reprezentat o soluţie binevenită, oferind o tranziţie de la atmosfera studiourilor din universitate până la identificarea propriului rol în noua comunitate artistică în care proaspătul absolvent trebuia să se integreze. Discuţiile referitoare la problemele profesionale, formale şi plastice, răspunsurile la temele elaborate în comun (ignorând dogmatica politică) au antrenat spiritul creativ. Astfel, datorită apartenenţei la aceeaşi generaţie, s-a format un interes artistic comun, cu participarea diferitelor personalităţi creatoare. Rezultatele acestei asocieri se prezintă în opoziţie cu realismul socialist, cu dictatura comunistă, lucrările manifestând un dor de libertate ce aminteşte de comunicarea vizuală din cultura occidentală. Din 1984, istorici de artă cu renume (Olga Buşneag, Magda Cârneci, Liviana Dan, Călin Dan, Adrian Guţă, Ileana Pintilie, Alexandra Titu, Anca Vasiliu) au apreciat aceste creaţii în literatura de specialitate, monografii şi cataloage. În ciuda izolării şi a blocajului informaţional practicat de corifeii dictaturii, începând din 1982, datorită, în special, istoricului de artă Chikán Bálint, chiar şi o publicaţie din Ungaria, revista *Müvészet* a relatat periodic despre activitatea generaţiei de artişti orădeni. în 1992 s-a organizat la Vác expoziţia intitulată „Szegmentum Nagyváradon" (Segmente orădene), iar activitatea participanţilor a fost analizată de către Bárdosi József, critic de artă, în revista *Katedrális*.
Generaţia artistică optzecistă din Oradea a evitat, în mod conştient, în manifestările sale abordarea tradiţionalistă. S-au căutat medii noi, mijloace inedite de exprimare, eliberarea de formalităţile profesionale, identificate cu ideologia socialistă. Rezultatul activităţii inovatoare părea omogen, motiv pentru care specialiştii au presupus că artiştii orădeni formează un grup unitar, cu program comun de creaţie. În 1984, în cadrul unui program naţional, cenaclul orădean a fost transformat în Atelier 35 de către Ana Lupaş, artist cu renume internaţional, premianta unor competiţii de peste hotare. Ideea era să se organizeze un studio progresiv mai uşor de controlat, iar rezultatele activităţii de aici să se măsoare la nivel naţional prin Bienala Tinerilor. Oricine putea fi admis în rândurile asociaţiei Atelierului 35, fără tot felul de formalităţi, trebuia doar să aibă diplomă de artist

pagina alăturată:
Imagini colocviu în Cluj, 1988

dedesubt:
Dan Perjovschi, Confesional, instalaţie 100 x 100 x 250 cm, desen zgâriat în folii de plastic,1987. Expoziţia A35 Oradea, Galeria Căminul Artei, Bucureşti,1988; Galeria UAP. Cluj-Napoca1989. MODEM Debretin Ungaria 2011



plastic, viziune experimentală şi vârsta sub 35 de ani. În timp ce din Uniunea Artiştilor Plastici făceau parte doar membrii partidului comunist, tinerii erau chiar foarte mândri să adere la *Atelier 35* – care se structura exclusiv pe baza meritelor profesionale şi avea caracter avangardist. Identitatea atelierului orădean era dată de un grup de aproximativ 20 de membri, iar numele de *Grupul Dialog* sau *Grupul din Oradea* provine de la prima expoziţie comună, intitulată *„Dialog”* (1981). Grupul s-a format şi s-a modelat în timp, împărtăşind bucuria creaţiei. În ciuda faptului că *Atelier 35* cuprindea nişte personalităţi foarte diferite ca viziune, se simţea, totuşi, o forţă ce unea eforturile şi aplana divergenţele: credinţa profundă în arta contemporană. Posibilitatea interpretărilor multiple, calitatea fundamentală a operei contemporane – susţine istoricul de artă Bán András –, verbalizarea, jocul, prezenţa umorului sau cufundarea în cultura vizuală cotidiană şi aplicarea semnelor şi simbolurilor aparţinând acestei culturi caracterizau expoziţiile grupului orădean. Arta acestor artişti prezintă semne ce amintesc de paralelisme întârziate cu „neosensibilitatea”[1] anilor optzeci. Pe lângă atitudinea fluxistă de neo-avangardă – dominantă în primii ani ai decadei în România – se simţea şi influenţa curentului transavangardist din pictura italiană şi germană. Cele două tendinţe, plus gândirea reflexivă precedentă – care a supravieţuit în utilizarea diferitelor mijloace artistice, cum ar fi diaporama, fotografia, obiecte în aplicare interdisciplinară şi neo-pictura – au determinat conflicte interesante, materializate în rezultate-hibrid. Zidurile tradiţionale ce izolau disciplinele clasice îşi arătau fisurile sub lupa cercetărilor încă în timpul studiului universitar. Nu este de mirare că, după repartizare, tinerii designeri industriali au participat la expoziţii fotografice sau de artă plastică, în timp ce pictorii şi sculptorii au organizat manifestări de tip foto-mobil, cu spaţii structurate, instalaţii, environmente. Aici s-au născut piese tipic trans-avangardiste. Căutarea identităţii se manifesta autentic, în mitologii personale. Datorită melanjului de activităţi, se acumulau încercările vizuale adaptate la eclectica postmodernă. Experimentele neodadaiste de mai devreme erau secondate la expoziţii de rezultatele noii gândiri metalingvistice, iar metafora politică artificială şi forţată era acompaniată deseori de protestul „neopictural”, îmbrăcat în costum neoexpresionist. În comparaţie cu neo-sensibilitatea occidentală, se observa o diferenţă majoră şi anume că, în timp ce acolo noua viziune s-a născut după o debarasare completă de „orice ideologie, dogmă, plan, program”[2], la Oradea, la fel ca în România în general, atitudinea cvasipolitică, definită ca „un cult al individualităţii”, reprezenta răspunsul voalat la dezgustul provocat de cultul dictatorial al personalităţii politice. Simbolurile şi miturile din creaţie contraziceau perspectiva materialistă obligatorie într-un dialog involuntar, dar permanent, cu realitatea curentă. Membrii atelierului au refuzat reprezentările în stilul realismului socialist, în favoarea interiorizării subiective, a experimentelor spaţiale metafizice, pe care le-au studiat mai ales cu ajutorul intermedialităţii. După părerea Olgăi Buşneag, putem identifica trei teme fundamentale, ce se ivesc aproape obsesiv în toate strădaniile artistice ale tinerilor creatori orădeni: 1. relaţiile interumane fragile şi singurătatea, problematica înstrăinării; 2. protecţia ecologică, efemeritatea vietăţilor; 3. sinceritatea şi generozitatea sufletului infantil.[3] Tehnica confruntării cu publicul spectator se contura în cazul Atelierului în felul următor: adaptarea aparentă la cenzură cu titluri de expoziţie de răsunet, spectaculoase şi introducerea lucrărilor create sub semnul libertăţii artistice subiective neproclamate. Astfel, receptorul era forţat să apeleze la o atitudine dublă în interpretarea impactului vizual. În timp ce aparenţele vorbeau despre ideologia socialistă, mesajul real se distingea din metafore construite oarecum similar cu un model occidental, iar autocenzura controla transparenţa limbajului artistic. Din fericire, oficialităţile nefastului regim nu erau capabile – sau nu voiau – să observe lacunele camuflajului, după cum nici blocajul informaţional nu funcţiona chiar perfect. Din Polonia ne-au parvenit revistele *Stuka* şi *Projekt*, din Franţa *Opus Internationale*, pe care le-am putut răsfoi măcar în biblioteca universităţii. Mai târziu am ajuns să le avem şi acasă. Dacă un artist îl elogia pe dictator, împreună cu ideile sale patriotice, cenzura îi permitea manifestări „inexplicabile” de atitudine creativă. Lumea purta două măşti, într-un mod similar cu prezentarea publicaţiei artistice autohtone *Arta*: paginile din faţă erau dedicate „împăratului”, cele din



sus, de la stânga la dreapta:
1. Gina Hora, Jurnal, 135 x 135 cm, desen, tehnică mixtă, hârtie,1986. Expoziție personală, București
2. Miklos Onucsan, Hidrant, asamblaj, 100 x 87 x 12 cm, lemn, sticlă, PVC, metal, 1988. Expoziția A35 Baia Mare

mijloc, de la stânga la dreapta:
1. Károly Ferenczi, Avant-garde walking stick, obiect, 1990. Expoziție Atelier 35, Sala de ședință UAP. Oradea
2. Oglinda – Eveniment, colaj, tehnică mixtă, 50 x 70 cm, 1986. Expoziția Oglinda Baia Mare

spate, pe cât posibil, bunului Dumnezeu. În această lume lipsită de libertate se crea, totuși, cu un autocontrol puternic al spiritului artistic. Expozițiile se organizau la comandă, în cadrul seriei de manifestări „Cântarea României". Viața culturală se orienta după calendarul aniversărilor politice. În aceste condiții, activitatea experimentală din atelierul tinerilor reprezenta o alternativă reală, viabilă. Munca din atelier era o îndeletnicire eliberatoare – chiar dacă, paradoxal, se putea observa și controla din afară. Orașul nostru era un fel de insulă, deoarece nu se putea mândri cu „barzi de anvergură", iar autoritățile au tolerat experimentele sau creațiile care de multe ori contraziceau criteriile esteticii materialiste. În acest proces conta, desigur, și ajutorul generațiilor mai în vârstă, prietenia lor profesională. Pentru a menționa câteva nume: președintele de atunci al Asociației Artiștilor Plastici din Bihor, Coriolan Hora, apoi Mottl Roman și cuplul Jakobovits (Márta și Miklós), oameni deosebiți, care s-au dovedit a fi (în formularea lui Dorel Găină) „parteneri eficienți și discreți în elaborarea profilului propriu pentru tinerii artiști orădeni".[4]
Comparând lucrările orădene cu rezultatele artei progresive occidentale, putem recunoaște o valoare artistică autentică, a cărei prezentare și apreciere completă au întârziat considerabil, dar încă îi putem simți și conclude impactul. Diferențele și varietățile evidente din interiorul grupului au promovat și mai mult accesul la complexitatea disciplinelor. Astfel, conexiunile dintre multiplele genuri artistice au facilitat o aderare la un mediu anume sau la altul, în timp ce suprapunerile au deschis drumul către domenii noi de cercetare, noi modalități de expresie. Toți membrii Atelierului au dibuit aproape instinctiv schimbările produse în tradiția recepției din procesul comunicativ. În orașul nostru, aceste schimbări se manifestau în dispariția treptată a hotarelor dintre unele medii comunicaționale tradiționale, de exemplu arta parietală cu care ne obișnuiserăm cu toții, fotografia s-a extins în spațiu, s-a transformat în obiect dintr-o instalație, ca în cazul expozițiilor *Fotomobil* sau în numeroasele environmente realizate în Galeria Nouă de sub centrul comercial Mercur. Succesul renașterii grupului se leagă – în

mod simbolic – de evenimentul reprezentat de *Dialog II*, din 1988 (organizat la peste şapte ani după primul dialog artistic), când ideea curatorului Dan Perjovschi a determinat generaţia noului val să continue dialogul cu un capitol nou. Însă locul culturii clasice a fost preluat aici de cultura populară, identificată ca motiv vizual de importanţă majoră. Activitatea Atelierului orădean a fost dominată, aşadar, la sfârşitul anilor optzeci de noile manifestări marcante ale artei populare, ale miticului, ale subculturii, ale dialogurilor narative. Tendinţele caligrafice (pe piatră sau rocă) puteau fi văzute chiar foarte des în instalaţii, environmente, acţiuni. Acest context artistic se completa pregnant cu experimentele neosensibile din pictură. Sensibilitatea trans-avangardistă nu a împiedicat, însă, continuarea expunerii instalaţiilor, obiectelor şi, nu în ultimul rând, a desenelor – deşi moda artistică favoriza pe atunci neo-pictura, inclusiv în România. Arta experimentală a fost elementul determinant în activitatea artistică a *Atelierului 35* şi în profilul grupului. Experimentele se manifestau în căutarea conexiunilor între genurile sau mediile artistice, cercetările intermediale interpretate în sens foarte larg. Din perspectiva timpului trecut de atunci este uşor să se detecteze cele mai importante atitudini definitorii pentru caracteristicile acestor experimente, respectiv pentru expoziţiile corespunzătoare. În acest moment se vede clar şi modul în care personalităţile determinante ale procesului (Bunuş, Kovács, Perjovschi) au preluat ştafeta la interval de 3-4 ani, aproape unul de la altul. Ei au petrecut relativ puţin timp la Oradea, astfel influenţele mereu noi au dinamizat viaţa artistică a Atelierului. Discursul artistic iniţiat ar fi putut suferi o ruptură în momentul schimbării de generaţie, dar între 1980 şi 1990 acest lucru nu s-a întâmplat. Cauza acestei continuităţi derivă din faptul că, indiferent de vârstă, artiştii s-au adaptat reciproc, acţionând în consens profesional, ignorând implicaţiile materiale. Interesant că nimeni n-a luat prea în serios nici caracterul de grup, nici rezultatele activităţii, munca fiind dominată mai mult de dinamismul şi voia bună tipice vârstei. Gândirea creativă ieşită din tiparele tradiţionalului, interdisciplinaritatea, demolarea idolilor artei oficializate au reprezentat tot atâtea motivaţii specifice în stimularea muncii depuse de grup. Adevărata inspiraţie în acest sens a venit din partea „marilor artişti" din România, cei care prin opera şi didactica lor au generat setea de experimentare din Atelier.
Tradiţia experimentală se poate detecta şi urmări în România încă de pe la mijlocul anilor şaizeci, iar artiştii se puteau orienta în acest sens în atitudinea lor, unii chiar ajungând să se evidenţieze în expoziţiile de artă contemporană organizate pe plan european. Activitatea celor amintiţi reprezenta modelul de urmat pentru generaţia orădeană a *Atelierului 35*, în spiritualitatea eliberată de cătuşele gândirii tradiţionale, atât în calitate de artist expozant, cât şi în cea de pedagog. La Cluj, datorită mentalităţii reprezentate de Ana Lupaş şi Mircea Spătaru, s-a răspândit atitudinea interdisciplinară în rândul studenţilor. La secţia de ceramică, profesorul Cornel Ailincăi reprezenta acelaşi mod de gândire stimulatoare. Renumele acestor personalităţi universitare şi tendinţele comunicaţiei vizuale tipice pentru grafica anilor şaptezeci au atras mulţi tineri talentaţi. Astfel, Onucsan a absolvit clasa de ceramică de rang internaţional a Anei Lupaş. La secţia de grafică a profe-

de sus în jos:
1. Sorin Vreme: Om şi mediu, desen, 70 x 100 cm, hârtie, cărbune,1988. Expoziţia A35 Baia Mare.
2. Rudolf Bone: Tainiţă, 250 x 170 x 50 cm, instalaţie, alufolie, carton, scotch, 1988, Expoziţie personală, împreună cu Dan Perjovschi Galeria Orizont, 1989. MODEM Debrecen 2011
3. Ioan Augustin Pop: din ciclul Nopţile Milenei, 24. Decembrie, pictura, 143 x 137 cm, ulei pe pânză, 1988

sorului Ioachim Nica, condusă într-un spirit analist, aproape conceptual, au studiat mulți dintre artiștii orădeni de mai târziu. Influența acestui tip de gândire creativă s-a simțit și în alte domenii: sculptură, textile sau design. Pictorii și graficienii care au absolvit la Cluj au monitorizat îndeosebi informațiile referitoare la Vladimir Velickovic, Gerard Titus Carmel, Francis Bacon. Graficienii Bittenbinder János și Szilágyi Zoltán, discipolii lui Feszt László și Horvath Bugnariu Ioan, au reușit să obțină aprecieri internaționale cu lucrările lor. Cultul internațional al graficii multiplicate, al desenului și al lucrărilor pe suport textil, considerate drept excelent domeniu experimental, reprezenta, de asemenea, un impuls deosebit. De menționat aici rolul Liceului de Artă din Târgu Mureș, sursa gândirii experimentale pentru o generație întreagă de artiști plastici, îndeosebi datorită profesorului de grafică, pictorul Nagy Pál. În anii 70, un număr impresionant de elevi de acolo și-au continuat studiile la Cluj. Este vorba de membrii grupului *MaMü* de mai târziu, familiarizați încă din liceu cu spiritul artei experimentale: Elekes Károly, Szörtsey Gábor, Szilágyi Zoltán, Nagy Lajos, precum și de cei sosiți mai târziu la Atelierul orădean: Bunuș Ioan, Ferenczi Károly, Jakab Ágnes, Ujvárossy László, Kerekes Gyöngyi. Nu în ultimul rând, trebuie evidențiată conexiunea Târgu Mureș – Cluj – Oradea, care a determinat activitatea ulterioară a lui Szabó Zoltán-Judóka, Ady Jóska, Nagy Árpád-Pika, Garda Aladár, Arina Ailincăi, Antik Sándor, Titu Toncian, Eugenia Pop, artiști ai Atelierului, legați și de o prietenie personală. Grupul orădean s-a dezvoltat în această atmosferă favorabilă cercetărilor și orientărilor interdisciplinare, determinate, desigur, și de structura personalității artistice individuale.
Cenaclul Tineretului s-a prezentat în fața publicului în 1981 cu lucrările experimentale grupate sub titlul *Dialog*. Evenimentul a fost marcat de prezența lui Bódy Gábor împreună cu însoțitorii săi la deschiderea oficială și în sala din Palatul Ullman, unde a ținut un discurs deosebit într-o atmosferă mai relaxată. Reprezentanții culturii n-au avut însă destulă încredere în valoarea acestei prime expoziții comune, astfel încât contactul cu publicul s-a realizat doar în sala de ședințe a centrului local de arte plastice. Subiectul expoziției (dialog cu o operă din istoria artei plastice) a inițiat o concepție diferită față de tradiționala mentalitate referitoare la mediile artistice. Anul 1981 a reprezentat pentru mulți momentul unor noi experimente artistice, pricinuite de posibilitățile oferite de un alt eveniment artistic, *Medium* din Sfântu Gheorghe. Programul expoziției a fost binevenit și pentru artiștii orădeni, astfel Jovián, Ferenczi, Onucsan și Ujvárossy au participat cu lucrările de la Dialog, iar Gyalai, Kovács și Bunuș cu niște creații noi. Scena de prezentare a gândirii experimentale a fost oferită de variatele expoziții organizate în diferite locații din țară. Trebuie menționată aici Bienala Tinerilor (care a devenit de fapt o trienală). La propunerea Anei Lupaș, pentru cea planificată în 1985 s-a ales Alba Iulia ca locație, evenimentul constituind o posibilitate de debut pentru tinerii artiști din UAP. În 1988, cea de-a doua expoziție *Dialog* însemna o nouă oportunitate pentru experimente, de data aceasta prezentând ca arhetipuri obiectele împrumutate din secțiunea etnografică din Muzeul Țării Crișurilor. Concepția lui Perjovschi transforma spațiul muzeal în stoc memorialistic pentru discurs. În caietul expoziției se explică intenția de a organiza o serie de trei evenimente similare – cu prologul celui actual – cu conținut axat pe dialogul dintre obiectul etnografic pur, lipsit de conotațiile funcționale obișnuite.
O altă posibilitate de a prezenta un număr impresionant de experimente a fost oferită de Trienala Tinerilor de la Atelierele 35 organizată la Baia Mare în 1988. Expoziția a fost precedată de pregătiri temeinice: din fiecare centru județean din România s-au desemnat câte doi reprezentanți pentru juriu. Ana Lupaș a realizat o evaluare foarte serioasă, ce a durat trei zile și a implicat un sistem de clasificare a lucrărilor (categoriile: rămâne, bun, merită premiu), într-un spirit democratic și cu multă atenție. Astfel, participanții puteau să se informeze în legătură cu sistemul de valori, cu categorizările actuale, cu nivelul de pregătire al Atelierelor din țară, cu orientarea profesională a tinerilor critici și, nu în ultimul rând, cu privire la motivația experimentală din artă. S-a făcut catalogul-cărămidă cu fișa personală a fiecărui artist participant, cu adresele de contact. Atelierul orădean s-a prezentat la mai multe categorii: Gerendi Anikó și soțul ei de pe atunci, Dorel Găină, Perjovschi, Onucsan și Ujvárossy au participat la secțiunea intermedia. Gerendi Anikó a pregătit o *Potecă*-environment din pungi de hârtie și a instalat *Capcana viselor* pe perete într-o structură triunghiulară parietală, Dorel Găină și-a adus instalația *Pământ arat – gânduri confuze* de la *Dialog II*, Dan Perjovschi s-a prezentat cu benzile *Antropogramă*, Onucsan – într-un mod absolut inedit – a surprins publicul cu *Hidrant*. Ujvárossy a fost propus pentru premiu cu instalațiile *Masa fertilității* și *Motive brodate*. Egyed Judit nu figura în grupul de la intermedia, însă lucrarea ei, statuia-parodie la adresa obsesiei legată de statuile istorice (figuri cu cai), poate fi categorizată ca obiect neo-pop: figura călare, *Soclu*, se scurgea de pe podiu ca o înghețată topită. Pictura orădeană orientată spre transavangardă a fost reprezentată de Ioan Aurel Mureșan (*Semnele zidului*), Vioara Bara (*Strigăt*), Ioan Augustin Pop, (*Paleta și medium*). Dintre pictori mai trebuie amintite numele lui Sălăgean Ovidiu, Lázin Csaba, Katona György, Abrudan Maria și Geta Manu. Dintre maeștrii desenului se evidențiază Gina Hora cu *Seria jurnalelor*, desene cu tehnică mixtă. Sorin Vreme s-a prezentat cu *Câmpia văzută din mișcare, Fereastra compartimentului, Angoasa prinsă de tavan* și *Câmp*. Minchevici Maria a adus *Copacul viselor* și *Zona interzisă*, iar Abrudan Cornel a propus *Recuperări ale memoriei*. Din domeniul artelor decorative trebuie menționate două compoziții de sticlă de Gheorghe Aursulesei, *Portret de tânăr și bătrân* de Anghel Iulian, iar din lucrările lui Kerekes Gyöngyi juriul a nominalizat covoarele *Izvor și arhetip*. Istoricul de artă Ramona Novicov Terdic a prezentat activitatea de peste 35 de ani a lui Boné Rudolf într-o serie de diapozitive. Participarea la expoziția din Baia Mare a însemnat pentru artiștii orădeni un succes deosebit, deoarece 27 dintre ei s-au întors cu premii și aprecieri din partea juriului. Revista culturală națională *Arta* a publicat majoritatea lucrărilor.
Însă adevărata recunoaștere a venit spre sfârșitul anului prin invitarea grupului orădean în spațiile expoziționale din București, la *Căminul Artei, Hanul cu tei* și *Galeria Orizont 35*. Pe lângă acțiuni și instalații, a fost prezent și noul val al picturii (Ioan Aurel Mureșan: *Semnele gardului*). Obiecte preparate din hârtie au adus artiștii Onucsán Miklós (*Poarta bunicilor* și *Planul așteptărilor*) și Gerendi Anikó (*Solstițiu*). Dan Perjovschi a adus cinci antropograme și cartea *Oglinda*, Dorel Găină prin 30 desene și 12 obiecte a meditat asupra *Condiției zborului*. Ioan Augustin Pop a fost prezent cu *Paleta și mediul*. Boné Rudolf a expus trei asamblaje din sticlă: *Meta, Panspermie, Megalopolis*. Vioara Bara a expus din ciclul de picturi *Strigătul Femeii-Pasăre*, iar Kerekes Gyöngyi ciclul de desene *Ierbar*. Gina Hora a realizat o instalație cu titlul *Poze de familie cu prieteni*, alcătuită din desene colorate. Sorin Vreme a fost prezent cu instalația *Studii*, în care pe o fotografie cu motiv vegetal a aplicat rame din ce în ce mai mici, rame ce încordau o folie transparentă cu motive vegetale. Astfel motivul vegetal inițial era îmbogățit și totodată unitatea lui inițială era dezmembrată. Această expoziție a adus artiștilor orădeni recunoașterea profesională. Astfel, 1988 a fost anul confirmării valorii grupului Dialog în viața artistică experimentală din țară, UAP acordând un premiu comun artiștilor orădeni. O selecție a materialului expus la București a fost prezentată apoi și la Cluj, în cadrul unui simpozion de istoria artei.

Note :

[1] Vezi: Hegyi Lóránd, Utak az avantgárdból, Editura Jelenkor Irodalmi és Müvészeti Kiadó, Pécs

[2] Idem.

[3] Olga Bușneag: „fragilitatea condiției umane, solitudinea, ocrotirea ecologiei, ingenuitatea sufletului infantil ș.a." în: atelier 35-Oradea. Arta. An XXXVI. Nr. 2, 1989, p. 24.

[4] Găină Dorel, manuscris, despre Atelierul 35, 25 noiembrie 2004, Cluj-Napoca.

de sus în jos, de la stânga la dreapta:

1. László Ujvárossy, Masa fecundității, instalație, 300 x 100 x 100 cm, lemn, pânză, semne pentru brodat, foto,1988, Expoziția A35 Baia Mare

2. Ioan Aurel Mureșan, Unde ești unule?, pictură, 200 x 200 cm, ulei pe pânză, 1988, Expoziția A35 Oradea Galeria Căminul Artei, 1988, București. Galeria UAP. Cluj-Napoca 1989

3. Gyöngyi Kerekes, Ierbar desen, 70 x 100 cm, tehnică mixtă, 1988. Expoziția A35 Baia Mare, Iris instalație,130 x 140 cm

4. Judit Egyed, Visul de cristal al muntelui albastru, sculptură, 98 x 88 x 104 cm, ghips alabastru cu patină, 1988,Expoziție Atelier35, Baia Mare, 1988

5. Vioara Bara, Nunta fără flori pe masă, pictură, 400 x 200 cm, ulei pe pânză, 1993, Expoziție personală, Oradea. București ArtExpo 1993

Festivalul de Artă Vie AnnART 1990-1999

Istoric. Moştenirea lui Imre Baász

text de **ÜTO GUSZTÁV**

Când, în 1990, Imre Baász a mers în pelerinaj la Loránd Hegyi, care trăia pe atunci la Viena, el căuta in primul rând să afle de la marele teoretician al artei răspunsuri referitoare la problematicile „provincialismului" şi ale „tradiţiei versus avangardă". „Dincoace sau dincolo de profesionalism, în ce măsură este provincia o forţă stigmatizantă sau exclusivă?", *a fost întrebarea lui Imre Baász. A primit atunci de la Loránd Hegyi un răspuns pe cât de înţelept, pe atât de liniştitor:* „Regionalizarea este un fapt al istoriei culturii. În contextul cultural astfel format, există dreptul de a fi diferit, care nu este periferie şi nu este provincie, ci arta central-europeană însăşi". *În ultimul interviu acordat, Imre Baász demonstrează deja o clarviziune de real politik în însumarea lipsurilor legate de galerii, comerţ cu artă, critici de artă; şi se pronunţă foarte clar şi asupra modului în care acestea pot fi eliminate:* „Trebuie să ne creăm instituţii..."; „Singura noastră şansă e să fim propriile noastre instituţii". *Din moment ce la Viena a primit dezlegare de sub obligaţia „comportamentului păstrător al tradiţiei"* [1]*, el s-a consacrat cu întreaga energie pentru realizarea imediată a acestor sarcini. În 1990, a sosit timpul organizării Expoziţiei de Analiză Tematică Casa, interzisă în timpul comunismului din cauză că reprezenta un memorial al distrugerii satelor* [2]*; apoi au început pregătirile pentru Medium 2, şi, „la periferia" tuturor acestora, a avut loc seria de acţiuni de ziua Sfintei Ana, din care s-a conturat mai târziu festivalul AnnART.*

Într-un anume sens, logic ar fi fost ca odată cu moartea lui Baász din 1991 aceste iniţiative de performance artistic de la Sf. Gheorghe să fi încetat, sau cel puţin să fi şovăit puţin. Faptul că nu s-a întâmplat aşa poate fi explicat prin concursul mai multor circumstanţe: pe de o parte, 1990 a fost un moment magic, când imensa energie şi dorinţă de a face ceva, eliberată după revoluţie, nu putea fi ţinută în frâu. Pe de altă parte, exista pe atunci în oraş o comunitate relativ mare de artişti plastici, dornică de colaborare. Pe parcursul anilor '80, aceşti tineri care s-au grupat tocmai în jurul lui Imre Baász îşi cunoşteau reciproc lucrările, ştiau de acţiunile secrete şi, lucrul cel mai important, împărtăşeau aceeaşi viziune artistică. Dar cheia trebuie căutată totuşi în personalitatea lui Baász, care îşi putea magnetiza anturajul în aşa mod încât aceştia interiorizau la maximum şi împărtăşeau în totalitate scopurile sale, iar după moartea sa au considerat ca fiind de datoria lor continuarea iniţiativei ce de-abia se conturase. În viziunea Ilenei Pintilie, Baász era o personalitate într-atât de complexă, încât era în stare să-şi catalizeze anturajul, fiind în măsură să-i ofere, în acelaşi timp, atât un model de artist cât şi un model existenţial[3]. Moartea lui Imre Baász nu numai că a marcat în mod determinant atmosfera festivalului AnnART din 1991, dar şi după ani de zile au continuat să apară lucrări cu reminiscenţe ale operei sale. György Szücs constată în relatarea sa publicată în revista *Balkon* din 1994: *„(Festivalul de) anul acesta a arătat că memoria dureroasă, chiar povara personalităţii lui (Baász) nu a mai rezultat în inspiraţii directe, ci în lucrări independente"*.

Lacul Sfânta Ana; decor şi „coautor"

Despre festivalurile AnnART nu se poate vorbi fără a aminti, măcar pe scurt, locaţia, care şi-a lăsat în mod inconfundabil amprenta pe majoritatea lucrărilor realizate aici. Sunt mai multe motive pentru care a fost ales lacul Sfânta Ana[4] în 1990. Pe de o parte, lacul şi împrejurimile reprezintă de sute de ani un loc

deasupra:
Karen Rann (Anglia), Draw in. Draw out, AnnART 8, 1997

alăturat:
Zoltan Szabo Judoka şi Maria Schneller (Tg.Mures), Exerciţiu ezoteric, AnnART X, 1999

cultic al secuimii, unul dintre ultimele locuri de jertfă şi comuniune păgâne, care s-a transformat mai târziu în loc de pelerinaj catolic: în micuţa capelă de pe malul lacului s-a oficiat în fiecare an hramul Sfintei Ana. În anii '70-'80, în aceeaşi perioadă – chiar de ziua Sfintei Ana – se adunau aici tinerii studenţi aflaţi în căutarea unui loc în care să-şi poată desfăşura schimburile liberale de idei fără a fi depistaţi de reţeaua de informatori ai dictaturii. În 1981, a avut loc aici o acţiune de protest a studenţilor, care a fost dispersată de Securitate, majoritatea participanţilor fiind ulterior supusă unei hărţuiri de ani de zile. Astfel, prin alegerea locaţiei, s-a dorit şi ridicarea unui memorial pentru acei tineri urmăriţi de autorităţi, daţi afară din facultate şi siliţi să caute refugiu în străinătate.

Gusztáv Üto, *Metamorphosis Transylvaniae*

Datorită poziţiei sale, locaţia este caracterizată de dualism pe mai multe planuri: locul de întâlnire şi de amestecare între păgânism şi creştinism, între Est şi Vest, între religia catolică şi cea ortodoxă, între o limbă fino-ugrică şi una de origine latină etc. Organizarea evenimentului în acelaşi timp cu hramul catolic de ziua Sfintei Ana a fost, încă de la începutul primului festival AnnART, un pas pe deplin conştient.
Desfăşurarea simultană şi paralelă a artei bisericeşti şi laice a fost izvorul unui contrast special, care, vrând-nevrând, trebuia luat în consideraţie, dând astfel naştere la numeroase opere care se bazau tocmai pe analiza acestei dualităţi. De exemplu, perechea de artişti Réka Kónya şi Gusztáv Üto, pornind de la această dualitate spirituală a realizat seria de acţiuni având ca subiect perechile antagonistice păgân-creştin, Est-Vest, apă-pământ, pe aceleaşi impresii bazându-se şi *Exerciţiul Ezoteric* al lui Zoltán Szabó Judoka din 1999.

„Atmosfera deosebită a locului" şi *„libertatea specifică şi naturală a performance-ului"* [5] s-au dovedit a fi o îmbinare foarte norocoasă: Lacul Sfânta Ana a devenit, în mod direct sau indirect, sursa de inspiraţie a multor lucrări, putând fi considerat, în unele cazuri, chiar „coautor" al acestora. În acest decor pitoresc, pe de o parte le era mai uşor artiştilor să găsească tonul pentru crearea lucrărilor de tip land-art, sau cu caracter environmentalist şi ecologic, iar pe de altă parte, apropierea naturii îi îndemna pe participanţi la mai multă reţinere, datorită cărui fapt au luat naştere mai puţine acţiuni de tip „trăire de sine" şi mai multe acţiuni filosofice, bazate pe elemente sacrale-rituale.
Condiţiile şi mediul specific au limitat de asemenea repertoriul operelor ce puteau fi executate, lipsa curentului electric excluzând a priori folosirea mijloacelor electronice, astfel încât pământul, apa, crengile, muşchii, şi de multe ori piatra şi focul, au căpătat un rol dominant între materialele folosite.[6]

AnnART 1-10

Prima zi de performance a festivalului AnnART a avut loc pe 29 iulie 1990 (şi nu pe 26, cum a apărut eronat în catalogul AnnART 3). Acţiunile au început la ora 11, la lacul Sfânta Ana, pe poteca de lângă capelă. Erau prezenţi cinci artişti plastici din Sfântu Gheorghe: Imre Baász, Attila Kopacz, Csaba Damokos, Gyula Fazakas şi Gusztáv Üto, cărora li s-au alăturat Sándor Csíki, cu muzică, şi Márton Csortán şi Endre Bölöni Dix, cu pantomimă.
Atmosfera de bază a fost dată de Csaba Damokos, Attila Kopacz, şi Gyula Fazakas, care, în acţiunile lor, au încercat să-şi exprime şi să ilustreze cât mai deplin sentimentul euforic de libertate ce a urmat unei epoci de asuprire şi încătuşare. Printre motivele folosite, a apărut cuşca, încătuşarea, referinţele la celule, respectiv evadarea din acestea, povestirea evadării, acompaniată de mişcări când agresive, când mecanice, când bătând pasul pe loc.
Baász a prezentat performance-ul intitulat *„Dacă nu dai…, nu primeşti…"* în cadrul acţiunii bazate pe enunţuri, Baász, înveşmântat doar într-o bucată de pânză albastră înfăşurată în jurul coapselor, cu două cârlige în mână şi cu o zăbală în gură a tăiat pâine pe o bucată de pânză albă, în dreptul unei serii de staţii marcate cu flăcări. La fiecare staţie, au fost enunţate „clauzele contractului existenţei", rostite către asistenta cu sânii goi, aflată faţă în faţă: *1. dacă nu dai apă, nu primeşti apă, 2. dacă nu dai pâine, nu primeşti pâine, 3. dacă nu dai iubire, nu primeşti iubire, 4. dacă nu dai viaţă, nu primeşti viaţă.* Asistenta a repetat enunţul fiecărei staţii în limba engleză. La sfârşit, Baász a împărţit – ca pe o împărtăşanie – pâine tăiată în cuminecături audienţei prezente în număr mare. *„Dacă nu dai…, nu primeşti…"* a fost ultima operă de live action a lui Imre Baász.

Acţiunea interactivă a lui Gusztáv Üto, *Metamorphosis Transylvaniae*, a fost continuarea unei „cărţi artistice" începută încă în tabăra de creaţie de la Tokay. Üto a invitat publicul să redeseneze şi să redacteze paginile acesteia după bunul său plac. Majoritatea desenelor şi înscrierilor erau referitoare la dictator, dar a apărut şi tematica *Zilelor îndoliate din Martie* de la Târgu Mureş.
Acţiunile au decurs în mod concomitent cu procesiunea de ziua Sfintei Ana, iar operele pot fi reconstruite doar pe baza câtorva fotografii. Majoritatea publicului a fost formată din pelerinii agricultori, „laici" din punct de vedere artistic, care au urmărit evenimentele cu curiozitate, dar şi cu neîncredere – în pofida acestui fapt, unii dintre ei s-au implicat în acţiunile executate, şi chiar au adresat autorilor întrebări la sfârşitul unor acţiuni.

În 1991, în urma unui accident absurd, Imre Baász s-a stins din viaţă. Din rândul prietenilor şi ucenicilor săi s-a format, în acelaşi an, Grupul de Artă Alternativă Etna[7], care în următorii nouă ani şi-a asumat organizarea festivalului. A doua ediţie a AnnART a fost organizată deci de proaspăt alcătuita grupare Etna, sub conducerea amfitrionului rămas

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. Zoltan Szabo Judoka (Tg. Mureş), Exerciţiu muzei Solare, AnnART 7, 1996
2. Jozsef Bob (Tg. Mureş) Aici a fost bine, AnnART 3, 1992
3. Giovanni Fontana (Italia), Variaţiuni pe un poem de Tristan Tzara, AnnART 8, 1997

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
1. Tatsumi Orimoto (Japonia), Bread man, AnnART 5, 1994
2. Szabolcs Veres şi Cosmin Pop (Sf. Gheorghe, Cluj), Grupul Sadomazoveanu, Etna.Anna, AnnART 6, 1995
3. Szucs Gyorgy şi Adrian Guţă, Correspondenses, AnnaART 9, 1998

de unul singur, Gusztáv Üto. Evenimentele programate pe durata a trei zile (26-29 iulie 1991) au avut şapte oaspeţi autohtoni şi unul din străinătate. Dintre artiştii locali, au fost prezenţi Bob József, Sándor Csiki, Csaba Damokos, Gyula Fazakas, Pálma Szigeti şi Gusztáv Üto.

Dintre artiştii invitaţi din străinătate, a venit doar Paul Ap. Davies, sculptor şi artist land-art din Wales. Davies şi-a luat sarcina foarte în serios: a realizat o hartă a Europei de cca. zece pe şapte metri, folosind pătrate de gazon şi pietre. Acest proces artistic interactiv s-a desfăşurat în paralel cu restul acţiunilor.

Baász a fost înmormântat pe 19 iulie, festivalul având loc abia la câteva zile distanţă – aşadar, operele s-au centrat pe despărţire şi luarea de rămas bun. Pálma Szigeti, văduva artistului, a inscripţionat fiecare cuvânt al unei scrisori a artistului trimisă din Finlanda, pe bucăţele de hârtie separate pe care le-a înşirat pe o sârmă. Bucăţelele de hârtie erau necroloage făcute în pripă, pe care frumoasele cuvinte ale lui Imre aveau un efect bizar. Pálma a încercat să-şi ardă instalaţia pe un morman de vreascuri, dar vreascurile umede ardeau greu, şi astfel tot procesul a devenit un calvar.

Tot în acest an, Csaba Damokos şi-a asumat povara continuării directe a performance-ului din vara trecută al lui Imre Baász: a folosit aceeaşi asistentă, a înălţat porţi din prăjini de brad şi a cărat o rocă vulcanică imensă în acel loc. Damokos a cărat roca prin porţi, sfărâmând bucăţele din ea la fiecare staţie, după care a sădit bucăţile. Şi-a continuat acţiunea până la marginea lacului, unde s-a trudit în continuare să sape gropi şi să sădească bucăţele de stâncă.
Conform planurilor iniţiale, eu, Gusztáv Üto, aş fi săpat un crater (Etna) care să simbolizeze procesul de deschidere, de formare a legăturilor dintre Est şi Vest, împreună cu un artist invitat din Italia. Pe tot timpul săpării şanţului, răsuna repetitiv textul robotului telefonic al lui Imre Baász. *„Alo, aici Imre Baász. Mesajul tău va fi înregistrat. Vă mulţumesc”*. Din moment ce artistul invitat nu a sosit, lucrarea a devenit o operă de o singură persoană, ritual de înmormântare şi de făgăduinţă extrem de trist.

Memoria lui Imre Baász a continuat ani de zile să ne „bântuie” la festivale, apărând nu doar în discuţii, dar şi în tematica mai multor acţiuni. Teodor Graur i-a dedicat lui Baász instalaţia *„Printre stele” (Among Stars)* din1993.

A aşezat pe apă o saltea gonflabilă, pe care a pus pământ, stele din hârtie de ziar şi un pat pliant şi, cu ajutorul unei frânghii, a plimbat-o peste lac. Procesul pornind şi sfârşindu-se la mal îndemna la aduceri aminte, evocând un vechi ritual precreştin, de contactare a spiritului celui plecat dintre noi.

În 1992, festivalul a avut titulatura **AnnART 3** –Zilele Internaţionale de Performance, având participanţi din Austria (János Márkus), Ungaria (Mihály Gubis, Miklós Zoltán Baji), din România (Sándor Bartha, Bob József, Csaba Damokos, Pálma Szigeti, Gusztáv Üto etc.). În acest an începuseră deja disensiunile din interiorul grupării Etna, Bob József, Csaba Damokos şi Pálma Szigeti dorind să se separe de grupare, astfel încât, la propunerea lui Gusztáv Üto, au executat un performance colectiv, pe parcursul căruia au îngropat logo-ul Grupului Etna – respectiv un film plan reprezentând acest logo, în aceeaşi groapă Etna pe care Üto a săpat-o în anul anterior. Declarând dizolvarea grupului, Üto a ştampilat simbolic mâinile membrilor, după care, împreună cu Réka Kónya, au dansat până la lac şi au băut din apa acestuia.
Între 23-25 iunie s-au realizat la lac douăzeci şi una de acţiuni. Operele au fost mai diversificate ca gen, oferta festivalului cuprinzând de la lucrările concret teatrale, inspirate din teatrul experimental (Csaba Damokos, Tamás J. Tóth) până la gagul minimalist (Szabolcs Veress), de la instal-acţiunea interactivă (BMZ) până la memento-ul lettrist (Sandor Bartha).

La **AnnART 4** – Zilele Internaţionale de Performance, 23-25 iulie 1993, au fost prezenţi douăzeci şi şapte de participanţi, precum şi şase critici de artă. În patru ani, organizarea a devenit în mod simţitor mai sigură pe sine, iar în program au apărut, pe lângă performance, şi reprezentanţii artelor înrudite: prin Tibor Szemzo, din Budapesta, muzica alternativă repetitivă, iar prin cele trei teatre experimentale invitate, lucrări de inspiraţie clar dramatică. Programul a fost în continuare îmbogăţit de Grupul „Árnyékkötok” din Ungaria, cu lucrări intermediale, de „Teatrul Opal, comasând experimentatorii de pe periferia Ungariei” cu un provocator performance ritual. Foarte popular a fost teatrul minimalist absurd al grupării PP a Teatrului „Figura” din Gheorgheni: performance-ul puternic vizual, compact, liric executat de Tibor Pálffy şi Attila Pázmán a

ajuns să figureze în mod regulat pe prima pagină a relatărilor.
În 1994, între 25 şi 30 iulie, s-au suprapus datele Festivalului **AnnART 5** şi ale expoziţiei *Medium 3*, astfel că evenimentul a ajuns să fie denumit **AnnART 5** in/different MediumS – Trench Art Festival (Festival de Artă Tranşeu). La evenimente au participat în total 170 de artişti din 25 de ţări (personal, sau prin intermediul lucrărilor expuse) şi alte 213 lucrări au fost prezentate pe parcursul festivalului în peste 20 de genuri artistice, printre acestea găsindu-se şi unele care au apărut aici în premieră în România (instalaţii realizate cu ajutorul diferitelor tehnici video şi pe calculator, happening-uri, electrografică, prezentări de muzică alternativă, producţii de teatru experimental, demonstraţii creative de stradă, graffiti, action painting, poezii sonore, mail-art, land art etc.).
Datorită numărului mare de participanţi şi numelor de mare prestigiu (de pildă spaniolul Bartolomé Ferrando, japonezii Seiji Shimoda şi Tatsumi Orimoto), această ediţie a avut un public, precum şi o publicitate mai mare decât cea la care ne aşteptam.

Expoziţiile au fost însoţite de acţiuni care, de această dată, nu s-au desfăşurat numai la lacul Sfânta Ana, ci şi în oraş, astfel încât a cincea ediţie a festivalului a fost caracterizată de o bogăţie extraordinară a genurilor şi a tematicilor. Pe lângă lucrările care reflectau asupra politicii de actualitate (vezi Olimpiu Bandalac, Teodor Graur, Réka Kónya şi Gusztáv Üto, Dan Perjovschi, Csaba Damokos), au apărut şi lucrări ce s-au oprit asupra problemelor globale ale lumii (ex. Hong O-Bong, Coreea de Sud). Au fost şi unii care s-au angajat la demitizarea şi luarea în derâdere a miturilor (BMZ, Grupul Euroartist etc.), dar şi alţii care – precum Teatrul Opal – au încercat reinterpretarea acestora din punctul de vedere al culturii moderne, iar Seiji Shimoda a pus la încercare limitările fizice ale corpului omenesc. Despre festivalul **AnnART 5** au apărut relatări în reviste de artă din Belgia, Coreea, Japonia, Bulgaria, şi a fost analizat pe larg în revistele Balkon şi Új Muvészet, respectiv Actualitatea Culturală din Bucureşti.

Între 28 şi 30 iunie 1995, a venit rândul festivalului **AnnART 6**, care, cu programul său mai puţin încărcat – lejer, însă de calitate – şi cu timpul frumos de care s-a bucurat, a fost poate cea mai de succes manifestare a întregii serii. Doisprezece artişti au fost invitaţi la festival, dintre care au sosit nouă. A fost prezent şi în acest an spaniolul-catalan Bartolomé Ferrando, respectiv Valentin Torrens, canadianul Richard Martel, românca-canadiancă Ghera, neoistul canadian-ungur Monty Cantsin, nord-irlandezul Alastair MacLennan, ungurul Imre Bukta etc. Organizatorii încercau deja în mod conştient să simplifice evenimentul; doreau mai puţini participanţi, însă producţii mai calitative şi au acordat o importanţă deosebită problemei ecologice, inspirate de particularitatea locului. A putut fi remarcată, ca eveniment deosebit, acţiunea simultană de deschidere a grupării reactivate Etna (Bob József, Cosmin Pop, Zoltán Szabó Judóka, Attila Toró, Szabolcs Veres respectiv Réka Kónya şi Gusztáv Üto), care a fost bogată în interesante paralelisme neintenţionate.

Alastair Mac Lennan a prezentat o lucrare *work in process* ce a durat nouă ore, Bartolomé Ferrando şi Valentin Torrens au apărut cu acţiuni impecabil construite, aproape didactice. Publicul a putut vedea aici, pentru prima oară, doi dintre reprezentanţii mişcării radicale a artei prin acţiune: Ghera, artista româncă emigrată în Canada care promovează deschis violenţa în artă în consonanţă cu părerile sale, a prezentat într-un stil „ostil", îmbrăcată în haine milităreşti, performance-ul *„Pandora şi fantoma roşie"*, reflectând asupra moştenirii comuniste. Neoistul Monty Cantsin (alias István Kántor, Ámen), de asemenea din Canada, dar mânat de considerente artistice opuse, a reuşit să depăşească cu mult şocul creat de Ghera asupra publicului: pe parcursul acţiunii sale provocatoare, construită din elemente ale blasfemiei, sexualităţii şi muzicii cacofonice, acesta a stropit cu sânge peretele capelei micuţe de pe malul lacului.

Festivalul Internaţional de Artă Live **AnnART 7** din 1996 a fost conceput deja pe baza criteriilor organizatorice puse în valoare în anul precedent: aducerea la festival a reprezentanţilor celor mai de seamă ai genului, încercând o selecţie cu ajutorul căreia publicul să îşi poată forma o imagine cât mai cuprinzătoare asupra artei acţioniste contemporane. Printre invitaţii din România au figurat Dan şi Lia Perjovschi, Teodor Graur şi Olimpiu Bandalac, precum şi Ion Grigorescu, dar au mai fost prezenţi şi Jan Swidzinski şi Wladyslaw Kazmierczak din Polonia, André Stitt din Irlanda, Irma Optimist şi Roi Vaara din Finlanda, Markus Hensler din Elveţia, Hortensia Ramirez din Mexic etc. În total, au participat la festival 32 de artişti din 16 ţări. O nuanţă interesantă au adus-o polonezii, cu analiza intensivă a propriilor probleme de politică internă, precum şi Irma Optimist, unică în genul său de acţiune ludic-satiric-feministă. Lucrările au cuprins şi de această dată un spectru deosebit de larg, de la arta prezenţei pur conceptualiste (Dan Perjovschi) până la process-work-ul de trei zile (Ion Grigorescu), de la gag-urile umoristice (Ian Swidzinski, Polonia) până la *process work*-ul de land art liniştit, cumpănit, de noapte (Roddy Hunter, Scoţia).

Festivalul **AnnART 8** (24-27 iulie 1997) s-a dovedit mai modest decât cele din anii precedenţi, dar cu toate acestea a fost marcat de personalităţi precum Karen Rann (Marea Britanie), Artur Tajber (Polonia), sau Sándor Antik din România. Mulţumită artiştilor Julien Blaine (Franţa) şi Giovanni Fontana (Italia) publicul festivalului a făcut pentru prima oară cunoştinţă cu poezii sonore. Fontana a prezentat o poezie a poetului dadaist Tristan Tzara în şaisprezece variante diferite – orientală, pătimaşă, imitând dialectul roman, cibernetică, à la Dracula – etc., implicându-i şi pe spectatori în recitarea acestora. A avut loc atunci şi o altă acţiune, în cadrul căreia membrii grupării Etna, din nou pe cale de a se consolida, au dezgropat logo-ul *Etna* îngropat de cinci ani, în cadrul unei acţiuni de *land art* şi *process work* ce a durat cinci ore. La exhumare au participat Bob József, Réka Kónya, Cosmin Pop, Zoltán Szabó Judóka, Attila Toró, Gusztáv Üto şi Szabolcs Veres.

Unul dintre principalele merite ale festivalului **AnnART 9** (23-26 iulie 1998) a fost crearea unei *Open Section* (Secţiune Deschisă), în cadrul căreia începătorii, elevii de liceu şi studenţii, precum şi alţi potenţiali artişti şi-au putut pune talentul la încercare. Pe lângă elevii şi studenţii din Bucureşti, Cluj-Napoca şi Timişoara, s-a prezentat şi o grupare de la Alba Regală (Szekesfehervar, Ungaria), dar acţiunea lor, neinclusă în program, n-a ajuns niciodată să fie văzută de public[8]. Un alt punct de interes al acestei ediţii, de asemenea mai „reţinute", cu doar 11 invitaţi, a fost introducerea lui Adrian Guţă şi György Szücs în calitate de performeri. Cei doi istorici de artă – documentarişti, care au urmărit acest festival aproape de la începuturi, au prezentat împreună două acţiuni (György Szücs: *Legături I. (Estetică de tranşee II)*; Adrian Guţă: *Turnir cavaleresc în memoria lui Giuliano de Medici*).

Al zecelea festival, **AnnART X** (11-15 august 1999), a fost planificat să aibă loc în acelaşi timp cu eclipsa de soare ce a putut fi văzută în condiţii ideale în

România, în speranța că acest rar fenomen astronomic va putea fi exploatat cu succes la nivelul artei acționiste. Organizatorii au avut inițial intenția de a invita toți artiștii care, în cei zece ani, au participat la festival, dar această intenție nu s-a putut materializa datorită considerentelor financiare. La ediția aniversară a AnnART X, în zilele ce au urmat eclipsei, s-au succedat într-un ritm alert happening-urile, poemele sonore, performance-urile, acțiunile interactive și alte lucrări din subgenurile artei acționiste, cu participarea unor artiști ca: Dan McKereghan (SUA); Roddy Hunter (Scoția); Irma Optimist (Finlanda); Julie Bacon (Marea Britanie); Markus Hensler (Elveția); Mihály Gubis și BMZ (Ungaria); Ottó Mészáros (Slovacia); Matei Bejenaru (Iași); Bob József, Zoltán Szabó Judóka și Mária Schneller (Tg. Mureș) etc. La AnnART X au participat în total 7 invitați din România și 15 din străinătate; catalogul acestei ediții n-a fost încă realizat.

La festivalurile AnnART au fost prezentate în total 216 acțiuni, la care se adaugă prezentările celor 30-40 de performeri începători, în cadrul Secțiunii Deschise, precum și acțiunile spontane, neincluse în program – astfel se poate spune că s-au născut, în zece ani, circa 250 de producții. Numărul participanților din România a fost în medie de 7-13 pe ediție, în majoritatea lor fiind aceiași artiști care au revenit în fiecare an.
Din străinătate, au sosit în total 89 de invitați.

Curente tematice și de gen la festivalurile AnnART

Festivalul a strâns la un loc un mănunchi de lucrări extrem de diverse, colorate, open-concept, greu de categorisit sau de inclus ulterior într-un concept sau altul. Din moment ce nu a avut un caracter consecvent „declarat", nu a putut fi pus în valoare nici un principiu de selecție bazat pe o anume mișcare sau gen. În titlurile alese, a putut fi uneori comunicată o anume reflecție asupra unor tematici determinate local (vezi Festivalul de Artă Transeu, 1994), iar în alte cazuri, unele cuvinte-cheie au fost înglobate în textul invitaților (fără a fi obligatorie reacția la acestea).

În 1990, laitmotivul lucrărilor a fost întemnițarea și eliberarea/ evadarea ce a urmat, dar a apărut și motivul *Zilele îndoliate de Martie* de la Tg. Mureș, de exemplu în lucrarea *Ars Latrinae* a lui Bob József (1994). În 1991, după moartea lui Imre Baász, laitmotivul a fost săpatul, căutarea, cercetarea, găsirea cauzei relelor; în 1993, întărirea legăturilor, rezistența legăturilor, sau zborul (Miklós Zoltán Baji, Csaba Damokos), dar au apărut și teme ca nevoia de autodefinire, căutarea identității etc.
Ca gen, acțiunile prezintă o imagine la fel de diversificată, din moment ce – datorită maleabilității specifice acestei forme de artă – acestea, în mod frecvent, au apărut nu în forma „pură", ci amalgamate cu alte genuri artistice.

Statui vii au fost prezentate de Miklós Zoltán Baji (*Monument*, 1994) și de Karen Rann (*Contur/Desen*, 1997), iar genul body art, apropiat de acestea, a fost prezent prin intermediul lui István Kovács *Aquarius / Vărsător*, (1998), sau de Miklós Zoltán Baji *Corpul meu este lucrarea mea* (1999).

Cu poeme sonore au participat, printre alții, György Galántai (*Radió Artpool*), Endre Szkárosi (*Fire Wall/Parafoc*, 1994), Giovanni Fontana (*Variațiuni pe un poem al lui Tristan Tzara,* 1997), József R Juhász (*Lasă-mi mesaj*, 1997), Julien Blaine (*Un dans*, 1997). Acțiuni lettriste au fost executate de Bartolomé Ferrando (*Despre informație*, 1994), Teodor Graur (*No performance*, 1996), sau Sándor Bartha (*In memoriam*, 1993). Lucrarea Marilenei Preda Sânc, *Ecological @* (1996), poate fi integrată artei conceptuale. În categoria acțiune de stradă (*street action*) pot fi incluse lucrările lui Teodor Graur și Olimpiu Bandalac (grupul Euroartist București), *Ger. Vs. Rom*, (1994), respectiv *Omul din Pâine* (1994) a lui Tatsumi Orimoto. Genul acțiunii politice a fost prezent prin lucrarea *Etna IV* (1994) a perechii Gusztáv Üto și Réka Kónya, *România de vânzare* (1994) de Olimpiu Bandalac și *Salvați Polonia* (1996) de Piotr Wyrzikowski, respectiv *Noul bogătaș român* (1996) de Cosmin Paulescu. Lucrările de gen *process work* au ajuns să fie cunoscute prin intermediul lui Roddy Hunter (*Thin. Dirt. Spreading / Subțire. Jeg. Răspândire*, 1994) sau al lui Ion Grigorescu (*Oedipe*, 1996). Dintre acțiunile asociate cu land art au făcut parte lucrarea *Harta Europei* a lui Paul Davis (1991), Etna (1991) a lui Gusztáv Üto, *Fără titlu* (1994) a lui Fumiko Takahashi, sau *Transylvanian Desolaction* (1997) a lui Artur Tajber. Dar a existat și action painting (Anina van Shebroeck, *We fight on in Spirit,* 1994, și Hiloco Nagatomo, *Impresie*, 1994);
happening (*Stort Group, Antihygienism, Antifascism,* 1994), împreună cu nenumărate performance-uri (Hong O-Bong, *Cine sunt eu,* 1994; Andre Stitt, *Europa Infinită*, 1996; Pia Lindman, *Produs de casă II*, 1996; Zoltán Szabó Judóka, *Exercițiu muzei soarelui*, 1996) etc.
O bogăție asemănătoare a tematicii poate fi observată la festivalurile AnnART. Alegerea temelor de către participanții din România a fost la început marcată de nevoia de autodefinire individuală și colectivă, de posibilitatea legăturii cu Vestul, în variantele sale optimiste (vezi Gusztáv Üto, *Etna – WE*, 1991), sau satiric-pesimiste (Teodor Graur, *Vorbind cu Europa din Europa)*. Temele specific transilvane, apartenența politică și geografică, necesitatea analizei trecutului istoric au apărut mai târziu, în lucrări ca *Numărare inversă de la unu la zero* (1998) de Tamás J. Tóth, *Transsylvan-Art* (1998) de Zoltán Szabó Judóka, și *Silentium* (1998) de Gusztáv Üto și Réka Kónya. De cele mai multe ori, au luat naștere discursuri cu tonalitate sumbră legate și de alte tematici, cum ar fi autorealizarea umană și artistică, mitologiile individuale, relațiile de cuplu sau cele interpersonale (Pálma Szigeti, *Lumea mea*, instal-acțiune, 1992); Csaba Damokos (*Dar dacă eu*, 1993), a căror greutate a fost uneori moderată prin tonul înclinat în direcția absurdului sau a burlescului (Üto Gusztáv și Kónya Réka, *Etna III*, 1993, sau Bob József, *Aici a fost bine*, 1992).

Libertatea și ușurința necesare gag-ului au caracterizat în primul rând lucrările lui Szabolcs Veress (*Reproduction – Nicole*, 1998; *Har Gitta*, 1999 etc.); însă dintre artiștii autohtoni, cei mai atrași de acțiunile lipsite de inhibiții, de gen „trăire de sine", s-au dovedit în primul rând bucureștenii (vezi acțiunea *Ger. Vs. Rom* din 1994 a celor doi „Euroartiști", Teodor Graur și Olimpiu Bandalac). Dintre toate performanțele ce pot fi incluse în acest curent, este indiscutabil că cea mai memorabilă a fost acțiunea neoistă, sângeroasă și provocativă a lui István Kántor alias Monty Cantsin, din cauza caracterului șocant și blasfemic al acesteia.
Pe parcursul anilor, s-au adăugat tematicii și problemele globalizării, cunoscute înainte numai din cărți: critica atitudinii de consum, feminismul, problemele ecologice (vezi seria *Simbioze* a lui Attila Toró, începută în 1993 și continuată, cu una-două întreruperi, până în 1999, sau lucrarea lui Eniko Szücs și Ottó Mészáros, *Legături* și *Mă explic*). În lucrările artiștilor străini, această temă a apărut chiar de două ori în interpretarea lui Bartolomé Ferrando, în 1994, în acțiunea *Românii pot vorbi gratuit cu occidentalii* și în acțiunea de prăjire a globului pământesc, din 1995.

alăturat:
Csaba Damokos (Sf. Gheorghe) Evadare, împreună cu artiştii participanţi la AnnART 1, 1990

Concluzii

Organizatorii AnnART au făcut, încă de la începuturi, mari eforturi pentru a aduce la viaţă, prin iniţiative autonome, o mişcare artistică într-o societate descompusă, de aceea nu este surprinzător că cea mai pregnantă caracteristică a ediţiilor timpurii a fost un anumit „eroism”, cu aspecte materiale, profesionale şi muzicale deopotrivă. Printre aspectele materiale, cel mai relevant – pe lângă lipsa fondurilor şi a condiţiilor tehnice – a fost sistemul haotic al proiectelor de finanţare; printre aspectele profesionale, lipsa experienţei organizatorice; iar pe plan artistic, dilemele manifestărilor artistice crescute în izolarea comunismului, fără posibilitate de dialog. Niciunul dintre participanţii obişnuiţi cu acţiunile secrete sau cu exersatul în taină, după uşi zăvorâte, în pivniţe sau în păduri, nu întâlnise până la festival un public obiectiv, aşadar exprimarea
într-un gen de artă în care nu dovediseră încă nimic a fost o adevărată provocare pentru ei. Astfel, primele ediţii au fost însoţite de îngrijorarea din cauza provincialismului, frustrarea tipică a celor ce abia învaţă să se articuleze, într-un cuvânt, de totala lipsă a încrederii profesionale.
Cei zece ani ai existenţei AnnART s-au suprapus cu etapa cea mai anevoioasă a tranziţiei din România. în ţările postcomuniste – deci şi în România – perdantul tranziţiei a fost în mod tipic sfera culturală, ca un domeniu ale cărui probleme au apărut de regulă ca fiind minore faţă de problemele economice şi sociale mari şi ardente.

Este de asemenea important să fie amintite pe scurt acele particularităţi specifice regiunii, care s-au făcut simţite în cei zece ani ai festivalului AnnART. Ţinutul Secuiesc este şi acum una dintre regiunile cele mai slab dezvoltate economic din România şi a devenit foarte repede clar că marile speranţe ce au urmat schimbării de regim se vor realiza doar într-un ritm foarte lent. Într-una dintre cele mai sărace regiuni ale ţării, pentru mulţi călătoria a rămas prohibitivă, iar libertatea completă de mişcare a fost un vis şi mai îndepărtat[9]. Unul dintre scopurile AnnART a fost să „aducă acasă” cultura pentru cei care prin mijloace proprii nu ar fi reuşit să ajungă niciodată la vreo manifestare artistică de mai mare anvergură.
„Perioada eroică” a ţinut un timp relativ scurt. După căutarea drumului şi încercările frustrante de la început, se poate spune că până în anul 1993 s-a format caracterul definitiv al evenimentului: diversitatea genurilor – în principal în cadrul curentelor experimentale şi conceptuale – respectiv caracterul interdisciplinar – de adunare a tuturor subgenurilor de artă acţionistă, care a însoţit creşterea şi transformarea legendarei zile de performance din 1990 într-un festival. „Ediţia de vârf”, ca trecere în revistă a artelor contemporane, a fost în mod clar AnnART5/ Medium3/ Festivalul de Artă Transeu din 1994, care a prezentat aproape toate genurile existente la acea oră. În programul anilor următori se poate vedea deja o încercare de curăţire, de simplificare, respectiv schimbarea de concepţie datorată dezvoltării proprii interne: organizatorii au invitat mult mai puţini artişti, dar au încercat să aducă la festival artiştii consideraţi elita genului şi să prezinte producţii de nivel mai înalt. Maturizarea festivalului, organizarea mai sigură pe sine a fost legată de bucuria succesului pentru faptul că festivalul AnnART a ajuns în circuitul valorilor artistice internaţionale.

Festivalul AnnART şi-a asumat o sarcină imensă şi complexă deopotrivă, nu doar prin faptul că a încercat să introducă în Ţinutul Secuiesc o formă de artă care atrage numai straturi înguste, anume arta acţionistă, dar a şi încercat, de unul singur, să astupe imensele goluri culturale, să ofere muzică experimentală, teatru alternativ, deci a încercat să îndeplinească şi misiunea „culturalizării maselor” în sens mai larg. În vreme ce manifestările de artă acţionistă de la începutul anilor '90 erau caracterizate printr-un avânt aproape agresiv, de disecare obsesivă, în public, a problemelor politice de actualitate, acest lucru s-a „normalizat” în decursul a câţiva ani. Până în 1999, genul şi-a creat propriul public, audienţa obişnuită şi performerii formând până la urmă o echipă rodată.
În oglinda criticilor scrise despre festival, putem trage concluzia că AnnART şi-a îndeplinit misiunea şi, în cadrul acesteia, scopul de multe ori formulat de a fi o punte între Est şi Vest. A reuşit să se integreze în scena internaţională de artă şi să facă acei paşi ce erau de competenţa sa pentru eliminarea izolării sociale de zeci de ani. Festivalurile AnnART au rescris de fapt, în zece ani, istoria posibilă a genului de artă acţionistă.

Note:
[1] „Nu tradiţia s-o păstrăm! Păstrarea tradiţiei continuă oricum, în virtutea inerţiei.” *– a declarat în ultimul său interviu (Réka Szilágyi:* Aici mereu bate vântul…”*, Európai Id, 16 Septembrie 1991, pag. 4.)*
[2] *Ceauşescu a anunţat în 1988 că, până în 2000, va fi executat aşa-numitul plan de sistematizare a teritoriului, pe parcursul căruia vor fi desfiinţate cca şapte-opt mii de sate. Cu toate că nu a apucat să finalizeze proiectul, pe parcursul acestuia mai multe sute de sate au fost şterse de pe faţa pământului.*
[3] *Ileana Pintilie,* Acţionismul în România în timpul comunismului*, 2000, pag. 57.*
[4] *Lacul Sfânta Ana este un lac vulcanic în Masivul Ciomatu din Transilvania (judeţul Harghita).*
[5] *Formulată de Judit Angel. (vezi:* Judit Angel: Zilele Internaţionale de Performance la lacul Sfânta Ana*, A Hét, 10 septembrie1993.)*
[6] *Trebuie menţionat că organizatorii au avut o încercare de folosire a generatoarelor electrice, dar acestea au provocat atât de multe întreruperi şi necazuri încât s-a renunţat la ele.*
[7] *În cele ce vor urma: Gruparea Etna.*
[8] *Acţiunea de gherilă a grupării s-a bazat pe următoarea idee: aceştia au construit, din crengi şi frunze, un camuflaj pentru maşina lor, însă pe drumul de pădure către lacul Sfânta Ana, şoferul unei maşini venind din sens opus s-a speriat atât de tare, încât şi-a condus maşina direct în maşina celor din Alba Regală.*
[9] *Să nu uităm că cetăţenii români puteau, până în 2007, călători fără viză doar în statele vecine post-comuniste.*

Scrisoare din Paris

Atelier 35 din Iaşi

text de **DOINA LEMNY**

deasupra:
Doina Lemny

Invitaţia primită de la redacţia ARTA de a aşterne câteva impresii despre o parte din viaţa trăită în mediul artistic ieşean în anii 1980 m-a obligat să mă întorc în timp şi să mă regăsesc cu mine însămi şi cu artiştii din generaţia mea cu care, la un moment dat, am format Atelierul 35. Mai mult observator decât actor al acestei generaţii, am păstrat întotdeauna o distanţă impusă şi de poziţia mea profesională, de muzeograf la muzeul de artă din Iaşi şi de dorinţa intimă de a mă proteja de vreo influenţă de moment.

Sunt invadată de un mozaic de imagini dintr-o perioadă de triste şi jenante amintiri politice, edulcorată însă de o ambianţă *bon enfant*, întreţinută de creatorii ieşeni ale căror ateliere – cele mai multe ale tinerilor de pe strada Lăpuşneanu – se transformau seara în adevărate cafenele artistice. Antrenaţi într-un dialog de generaţii cu artiştii din strada Armeană, cu „maeştrii" care le-au fost unora şi profesori, tinerii simţeau povara unei tradiţii moldoveneşti în care domina peisajul molcom al dulcelui târg al Iaşiului, cu diversitatea lui de lumini, cu ritmul încetinit al unei vieţi de provincie, fără accidente spectaculare. Dar „povara" aceasta le-a servit la un moment dat de scut în spatele căruia viaţa fiecăruia putea sa se desfăşoare molcom, fără accidente şi fără rupturi. Era şi acesta un mod de a-şi exprima adeziunea la o formaţie temeinică, la „meserie", cum le plăcea unora să spună, considerând că învăţătura perspectivei, a desenului şi mai ales a paletei de culori erau instrumente suficiente de expresie. Mulţi dintre ei se lăsau purtaţi de varietatea şi pitorescul tradiţiilor româneşti şi, continuând imaginile înscrise în plastică de Dimitrie Gavrilean sau Liviu Suhar, le reînviau pe pânză acumulând măşti populare, obiecte de rit, peisaje nostalgice. Alţii se lăsau purtaţi de mitologie şi de bogata iconografie a fantasticului. Era şi acesta un mod de a contuma realul! Se instaurase un fel de competiţie nedeclarată între artişti în a expune periodic şi a atrage cât mai mult public. Dar până şi această competiţie lăsa impresia unei complicităţi în care fiecare trebuia să se strecoare fără să zguduie structurile sau să deranjeze ordinea prestabilită, confirmată de artiştii din strada Armeană, demni urmaşi ai maeştrilor artei româneşti din generaţia lui Corneliu Baba.

Ştiam că la Bucureşti o nouă generaţie încerca prin experimente să depăşească limitele cadrului picturii, reprezentarea unei idei făcându-se prin reprezentaţii – performanţe, prin ieşirea din cadrul strict al „tabloului", prin video şi instalaţii. Erau totuşi încercări despre care doar auzeam, ca un ecou în surdină, despre care nu se putea da seama în presă. M-am întrebat însă dacă la Iaşi aceste încercări aveau loc?!

E greu de crezut că o artă *underground* se dezvolta în aceste ateliere, unde până şi discuţiile mergeau în consens şi reveneau foarte adesea la aceeaşi preocupare de a putea expune undeva, şi mai ales la galeria Lăpuşneanu sau la Cupola situată în chiar centrul oraşului, în piaţa Unirii. Se instalase un ritm expoziţional şi fiecare se ambiţiona să se prezinte cu ultimele lucrări: să fi fost *Tectonicele* lui Traian Mocanu semne prevestitoare ale vreunui cutremur al ordinii prestabilite? Sau instalaţiile de design vestimentar ale Anicăi Bodescu, performanţe incipiente ale căror personaje tindeau la o expresivitate particulară? Retras în propriile-i căutări, Jenö Bartos explora muzicalitatea culorii, iar Valeriu Gonceariuc, fidel suprarealismului, prefera să plonjeze în fantastic, creându-şi un univers în care personajele, venite adesea din mitologie, îl purtau în afara unei realităţi inconfortabile.

Un flash îmi revine uneori, când nostalgia Iaşiului mă cuprinde, şi mai ales a clipelor pe care le-am trăit în mijlocul cercului de artişti din generaţia mea: „Copacul" – tema pe care am ales-o de acord comun pentru o expoziţie la galeriile Cupola în cadrul Atelierului 35. Propunând acest subiect, m-am gândit fireşte la simbolistica copacului, de stâlp al vieţii, de legătură pe care el o asigura între pământ şi cer, sau altfel zis între oameni şi divinitate, între vizibil şi invizibil. Simbol şi al fertilităţii şi deci al renaşterii şi eternităţii, învestit prin tradiţie cu puterea de a absorbi cunoaşterea, copacul, în anumite credinţe, e purtător de spirit, de suflet. Toate acestea reunite dădeau un subiect de reflecţie plastică care se putea adapta tehnicilor practicate de artiştii ieşeni şi care îi punea în acelaşi timp într-o situaţie confortabilă, de a nu cânta meritele regimului, dar nici de a le critica. Acesta a fost un aspect al rezistenţei artiştilor de la Iaşi, care, din acest punct de vedere, erau solidari. Dovada a fost că până şi la această expoziţie iniţiată în cadrul Atelierului 35 au participat, alături de generaţia tânără, şi artişti din strada Armeană, din generaţia seniorilor, ca Dan Hatmanu, Liviu Suhar, Adrian Podoleanu. Unirea întăreşte rezistenţa, dar nu asigură şi luările de poziţie individuale, uneori explozive, generatoare de schimbare şi de evoluţie.

Arhiva Atelier 35

text de **ROXANA PATRICHI**

Când UAP ne-a oferit spre administrare spaţiul din strada Şelari 13, Bucureşti, ştiam că acesta se numise la un moment dat Atelier 35 şi că avea o legătură cu tinerii artişti. La scurt timp după primirea cheilor galeriei, am decis să păstrăm denumirea. Decizia a atras după sine, cu intensitate crescândă, întrebări despre tinerii artişti care activaseră în Atelier 35.

Treptat, am aflat că Atelier 35 a fost structura de tineret a UAP, apărută prin anii '60 (când se numea Cenaclul Tineretului) şi dezvoltată la nivel naţional în anii '80 – perioadă în care a devenit o platformă a artei experimentale din România. Am aflat despre Sibiu '86, despre Baia Mare '88, despre grupurile de la Oradea şi Timişoara. Uşor, uşor, am înţeles că moştenisem o casă cu o comoară nepreţuită îngropată undeva în mijlocul curţii.

Spre arhive să pornim! Atelier 35 fiind o structură a Uniunii Artiştilor Plastici, am decis să începem cu ceea ce credeam că este principala sursă de informare: „Arhivă? Da, puteţi consulta dulapurile astea, cu dosare de pliante şi cataloage ordonate alfabetic..." După câteva zile de consultare a arhivei UAP, după ce am întrebat în stânga şi în dreapta, am înţeles că arhiva Atelier 35 nu există. Aşa că am decis să facem noi una.

Să aduni la un loc „totul" despre Atelier 35, să digitizezi toată informaţia şi să o traduci în engleză s-a dovedit a fi treabă de mai mult de un an, depăşind cu mult perioada estimată iniţial pentru documentare. Căutând mărturii despre activitatea Atelier 35, am citit zeci de mii de pagini, am scanat şi fotografiat mii de lucrări, am parcurs revista *Arta* (perioada 1962-1990), am înregistrat video şi audio peste 100 de conversaţii cu oameni care au în arhive personale şi au putut să ofere informaţii pertinente despre evenimentele Atelier 35. Este copleşitor, intrigant şi necesar în acelaşi timp. Şi încă nu am ajuns la capătul proiectului.

Este de necrezut cum o bucată de istorie a artei româneşti atât de importantă este tratată atât de diferit de oamenii care au trăit-o şi au făcut-o. Conştientizând cât de restrânse sunt cercurile cunoscătorilor, am căpătat determinarea de a persevera în aducerea la un loc a tuturor informaţiilor despre Atelier 35.

Cu ajutor de la voluntari şi din partea fundaţiei ERSTE am reuşit să facem progrese notabile. Am petrecut luni de zile în arhivele Muzeului de Artă Contemporană, ale UAP, ale Institutului de istoria artei George Oprescu, ale Universităţii de Arte şi prin arhivele personale ale oamenilor cu inima aproape de Atelier 35. Am călătorit în provincie, la Timişoara, Oradea, Sibiu şi Cluj, pentru a vizita atelierele artiştilor şi curatorilor Atelier 35 şi am umplut desaga arhivei.

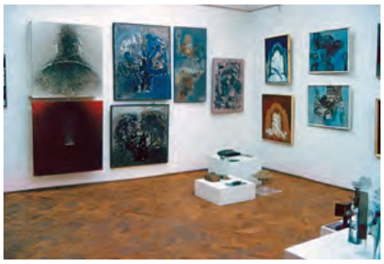
Acum ne lăudăm cu rafturi doldora de documente fizice şi sute de gigabytes de informaţii despre Atelier 35, pentru moment disponibile doar parţial la adresa arhivei: atelier35arhiva.ro. Activitatea de digitalizare şi publicare este făcută treptat de voluntari rămaşi interesaţi de arhivarea Atelier 35 de-a lungul anilor şi probabil că nu se va termina ani buni de acum încolo. Între timp însă, membrii echipei de proiect pot facilita accesul la informaţii despre Atelier 35 oricărei persoane interesate de subiect.

Arhiva Atelier 35 este *work in progress* şi are nevoie în continuare de contribuţiile oamenilor implicaţi – mărturii orale despre despre evenimente, imagini ale lucrărilor expuse prin Atelier 35. Dacă vreţi să contribuiţi, sunteţi invitaţi să contactaţi echipa de proiect la adresa contribuie@atelier35.eu.

Oamenii care au pus umărul la proiect: Magda Predescu, Adrian Guţă, Vlad Ionescu, Daniel Alexandru, Roxana Patrichi, Raluca Doroftei, Milena Augusta Pop, Crenguţa Teler, Mihaela Ion.

Încă un cuvânt

M-a bucurat şi incitat propunerea tinerilor, de a face parte din echipa ce a pus pe şine un proiect atât de ambiţios şi totodată util, precum Arhiva Atelier 35. Era şi un mod de a mă întoarce în timp la propria ucenicie în Atelierul 35 bucureştean al anilor '80. Am stat de vorbă cu predecesori, foşti membri ai Cenaclului Tineretului, m-am regăsit cu mai mulţi colegi de generaţie din Cluj, Oradea, Timişoara, Sibiu. Am luat la rând arhiva revistei *Arta* (când am avut răgaz), am răsfoit cataloage uitate, am dat peste unele pe care nu le ştiam... Greul l-a dus coordonatoarea proiectului, Roxana Patrichi. Tenacitatea ei pe termen lung este exemplară. Iniţiativa echipei tinere din Şelari 13 nu trebuie doar lăudată, ci şi sprijinită, continuată, fiind important aportul tuturor celor care ţin la acest capitol de existenţă, la dimensiunea A35 a breslei artistice din România. /**ADRIAN GUŢĂ**

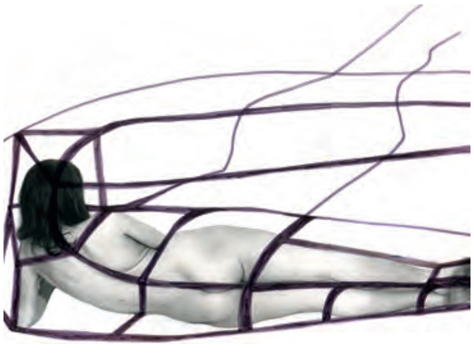


deasupra:
Aspecte din Expoziţia Tineretului, Baia Mare, 1988

Anii 1980: perspective politice în arta românească în context Est-European. O scurtă radiografie

text de **OLIVIA NIŢIŞ**

Discursul generaţionist este, pentru anumiţi teoreticieni, o pistă de analiză aparent neepuizată, deşi o privire atentă asupra acestui tip de discurs poate releva faptul că avem de-a face cu o pseudo-soluţie metodologică, pe de o parte reductivă, pentru că limitează observaţiile la nivel temporal pe direcţia dependenţei de anumiţi indici (anul naşterii, anul absolvirii), iar pe de alta, obligă la o analiză care periclitează diversitatea intereselor şi manifestărilor artistice în favoarea trasării unor caracteristici generale, totalizatoare.



deasupra:
Corpul meu este Spaţiu în Spaţiu, Timp în Timp şi Memorie a Tot, intervenţie pe fotografie, 18 x 24 cm, 1983-1985

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
1. House Party, video still, Wanda Mihuleac, 1988
2. Brief Autobiography, video performance, 1998

Generaţionismul este o viziune care, în linii mari, exclude reprezentarea din perspectivă individuală, înlocuind-o cu cea colectivă. Prin urmare, întrebarea esenţială a acestei opţiuni analitice este una legată de relevanţă. Ce aduce în plus sau în minus ideea de generaţie tip deceniu (în cazul nostru anii 1980) în contextul unei perioade în care trebuie să prevaleze mai degrabă contextul general socio-politic şi cultural care a influenţat fiecare artist în parte, exponent sau nu al generaţiei respective (pentru că avem de-a face cu artişti activi încă din deceniile precedente)? Nu generaţia este cea formatoare, ci contextul general este cel care formează, influenţează, dă tonul unui discurs sau altul. Sunt artişti seniori care dau dovada unui avangardism precoce şi care, odată cu timpul, îşi menţin prospeţimea (sau nu) rămânând sincroni (sau nu) cu cele mai noi tendinţe. Astfel, voi vorbi despre o perioadă, despre un context şi mai puţin despre o generaţie (în sensul său restrictiv, enunţat mai sus), pentru că fenomenul artistic nu este unul omogen, ci eterogen, iar lucrurile trebuie înţelese nu din interiorul unei generaţii, ci din relaţia dintre exteriorul contextual şi interesele artistice individuale.
Contextul socio-politic al României în anii 1980 este unul de izolare sub presiunile dictaturii ceauşiste. Cultul eroului autoritar, unic şi stăpân peste toată suflarea, domină peste o populaţie strict controlată prin miliţie şi securitate, şi nicio producţie culturală nu poate scăpa rigorilor cenzurii. După o relaxare ideologică în anumite sectoare ale societăţii în perioada 1965-1971, întoarcerea lui Nicolae Ceauşescu din China marchează momentul în care România recade în plasa acţiunilor de control comunist prin ceea ce s-a numit „revoluţia culturală" de tip chinezesc, promulgată în „tezele din iulie" 1971. Deşi a existat o apropiere de Uniunea Sovietică, din principii economice, după o distanţare semnificativă în anii '70, modelul *glasnost* şi cel al *perestroikăi* nu au avut niciun efect asupra României, în contrast cu o anume influenţă a acestora în Europa de Est a anilor '80. România intră într-un proces de izolare pe toate planurile, cultura fiind controlată de stat prin Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, prin uniunile de creaţie, iar îndoctrinarea politică se produce la nivel naţional prin mass-media (televiziunea limitată la două ore de program în fiecare zi). Peisajul artistic oficializat este la fel de sumbru, fiind axat pe reprezentarea obsesivă a „mult iubitului Conducător", iconografie din care nu lipseşte alegoria omagială şi pentru soţia dictatorului şi restul familiei. Discursul ideologic al portretelor invadează mediul instutuţional, şcolile şi celelalte instituţii de învăţământ, galeriile şi muzeele şi, în unele cazuri, chiar şi mediul privat. Acest aspect este urmărit la începutul anilor '80 de către artistul Constantin Flondor, în lucarea video *Ani-Vărsare*, asupra căreia voi reveni ulterior. Viziunea progresistă a comunismului, paradoxal modernistă după cum subliniază şi Boris Groys[1], urmărind constant prezentul din perspectiva viitorului, duce la o ştergere a valorilor tradiţionale autentice şi la o recuperare selectivă a lor doar ca formă de instrumentalizare ideologică. Miza naţionalistă accentuează uniformizarea ideologică, însă nu reuşeşte să formuleze o identitate culturală naţională ruptă în totalitate de modelul european occidental. În paralel cu discursul artistic oficial, se poate vorbi de sincronizări cu mediul occidental la nivelul întregului bloc comunist (mai ales in deceniile precedente – vezi mişcările de neoavangardă din Polonia cu acţiunile lui Kantor din anii '50, cu şcoala de afiş din anii '70 ş.a.), şi, totodată de o estetică specifică Europei de Est la nivelul artei neoficiale şi, mai ales, de opoziţie, mai mult sau mai puţin radicală, aflată în strânsă dependenţă de contextele sale specifice.
În România, anumite cercuri disidente au produs mnifestări şi formule de rezistenţă artistice în spaţiul privat: seria de performance-uri *house pARTy* în casa lui Decebal şi Nadinei Scriba în anii 1987 şi 1988 (Wanda Mihuleac, Andrei Oişteanu, Dan Mihălţianu, Dan Stanciu, Teodor Graur, Iosif Király, Călin Dan) sau video-performance-urile realizate începând cu anii 1970 de Ionică Grigorescu în intimitatea atelierului. Constantin Flondor, membru al grupului Sigma (1969-1978, alături de Ştefan Bertalan, Elisei Rusu, Lucian Codreanu, Ion Gaita, Doru Tulcan) realizează în 1982 un video scurt (2'30), alb/negru, intitulat *Ani-Vărsare*, un statement politic curajos care vizează direct relaţia cu dictatorul, şi care rămâne alături de *Dialog cu Ceauşescu* al lui Ion Grigorescu din 1978, o realizare artistică extrem de importantă, dat fiind statutul izolat al acestor producţii artistice riscante.
După cum precizam la început, anii 1980 au plasat România într-un context care nu beneficiază, spre exemplu, de solidaritatea poloneză sau de socialismul soft din Bulgaria şi Ungaria. Polonia, fosta Iugoslavia, Ungaria sau Cehia, se bucură de o anumită solidaritate şi disidenţă politică mai activă care permit manifestările unor grupări experimentaliste (EXAT 51, Zagreb; OHO şi JUNIJ, Ljublijana) sau artistice cu substrat politic (şcoala de afiş polonez, acţionismul maghiar). Marina Abramovic (Serbia), Sanja Ivekovic (Croaţia), Ewa Partum (Polonia), Natalia LL (Polonia) s-au manifestat în video-performance-uri şi performance-uri publice, atingând problematici socio-politice cu dimensiune feministă imposibil de riscat în România. Aici putem vorbi de intervenţia statului în viaţa privată, transformând-o într-un instrument de control al celei publice, determinând nenumărate tragedii. Interdicţia avortului, posesia anumitor bunuri sau valori care erau confiscate de stat, controlul absolut al câştigurilor financia-

re, obligaţia de a munci, imposibilitatea de a călători peste graniţă, accesul îngrădit la cultură şi la informaţie, raţionalizarea produselor alimentare şi alte forme de cenzură, toate acestea şi nu numai, au avut un efect puternic asupra vieţii private, în care săvârşirea unui act de cultură putea fi privit ca un act curajos împotriva sistemului. Puţinele informaţii despre feminism au pătruns în timpul parţialului dezgheţ politic, însă „importul feminist" nu s-a produs decât în anii 1990 şi asumat de un număr redus de artiste, active încă din deceniul precedent, dintre care trebuie menţionate Marilena Preda Sânc (artă video), Roxana Trestioreanu (fotografie, instalaţie), Lia Perjovschi (performance), la care se adaugă suflul mai tânăr al anilor 1990, Elian, grupul 2D şi cel al anilor 2000, Alexandra Croitoru, Delia Popa, Olivia Mihălţianu, Patricia Teodorescu. Teama de politic şi de manifestarea liberă a unei opinii hrănită pe parcursul deceniilor comuniste, pe lângă prejudecata legată de irelevanţa feministă, înţeleasă ca un concept Vestic inadecvat statelor socialiste/comuniste în care dominase egalitarismul social, pe de o parte a limitat interesul pentru o artă politică, iar pe de altă parte, acolo unde artiştii se manifestau politic o făceau având ca miză alte priorităţi considerate mult mai presante decât statutul şi drepturile femeilor în comunism. Inegalitatea de gen nu a reprezentat o prioritate pe întreg teritoriul Europei de Est şi, într-o anumită măsură, putem vorbi de o rezistenţă faţă de feminismul occidental manifestat în anii 1970, din motivele menţionate mai sus, la care se adaugă informaţiile trunchiate, dar mai ales diferenţa istorică şi politică între Est şi Vest. În vreme ce Occidentul permite o revoluţie culturală cu o serioasă bază politică, în care arta are un rol militant relevant, arta în care corpul este actantul principal, Europa de Est se rezumă la un feminism latent, nerevendicat, şi la o dimensiune intimistă fără asumarea politicului (asumarea se produce ocazional). Culturile socialiste au dezvoltat o respingere a feminismului (vezi şi cazul Geta Brătescu în România, artistă cu o poziţie anti-ideologică declarată[2]), fiind considerat inutil, având în vedere egalitarismul social impus ca viziune şi strategie în politicile de stat.
Cu toate acestea, în context autohton, trebuie menţionată existenţa unor lucrări care conţin chiar în titlu termenul feminism, xilogravuri realizate de artista timişoreană Suzana Fântânariu în 1975 (*Eu-Feminism I-II*). Acesta reprezintă un exemplu cu adevărat singular într-un context în care o asemenea problematizare poate fi pusă doar în relaţie cu o influenţă occidentală şi cu importantul suflu experimental al artiştilor români care nu se compromit. Remarcabile pe segmentul politic cu o oarecare tentă feministă sunt şi contribuţiile Wandei Mihuleac (*Emblema – Secera şi ciocanul*, 1974) şi Anei Lupaş (*Instalaţie umedă*, 1970). Anii 1980 stau sub semnul noului figurativism, iar pictura este mediul predilect de exprimare, care permite, ca o promisiune a asumării ulterioare, o abordare a feminităţii, dar mai ales a corpului în relaţie cu spaţiul. Această temă e tratată de Marilena Preda Sânc în pictură sau în fotografie cu intervenţii grafice (*Corpul meu este Spaţiu în Spaţiu, Timp în Timp, Memorie a Tot*, 1983-1985), dar e explorată şi în mediul artistic alternativ, în condiţii materiale precare, de mai mulţi artişti: Dan Mihălţianu, Călin Dan, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Gheorghe Rasovszky, Iosif Király, Radu Igaszag ş.a. De menţionat că la Arad, Oradea, Cluj, Timişoara au loc manifestări alternative importante a căror dimensiune politică antitotalitară nu este neapărat revendicată, fie şi în prezentul post-comunist. În Bucureşti au loc o serie de expoziţii complexe, o reală etalare de artă liberă, intelectuală care a iritat corifeii sistemului intervenind adesea prin închiderea lor, chiar dacă în aceste expoziţii nu au existat lucrări cu mesaje făţişe împotriva sistemului: *Scrierea*, 1980, *Expresia corpului uman*, 1982, *Locul – faptă şi metaforă*, 1983, *Spaţiul – Oglindă*, 1986, *Alternative*, 1987.
Pornind dinspre Vest către Est feminismul apare ca un hibrid după 1990, pentru că preia în manieră room-service anumite reglementări politice din Vest, însă, în acelaşi timp suferă de o inadaptabilitate contextuală, şi de o limitare a agendei f eministe la nivelul unor micropolitici ca efect al viziunii postmoderne. Feminismul postmodern se relevă ca o sintagmă ai cărei termeni se neagă reciproc, tocmai prin absenţa dimensiunii politice, pentru că postmodernismul este, prin excelenţă, un complex teoretic apolitic. Realitatea socială demonstrează însă că macropoliticul influenţează în mod decisiv vieţile indivizilor, şi în mod diferit pe cea a femeilor, pentru că la acel nivel se iau deciziile majore de la care femeile sunt excluse[3]. Cu toate acestea nu poate fi negată influenţa postmodernismului şi a poststructuralismului în arta Europei Centrale şi de Est coerente cu cel de-al treilea val feminist care a reuşit să determine un alt tip de raportare la politicile corpului şi cele de putere. Dacă până în 1989 artiştii îşi exhibau corpul în spaţiul privat pentru a critica politicile de stat, ulterior corpul devine instrumentul politicilor de gen, sediul raporturilor de putere orientate către exterior. Corpul nu mai este semnul privat al traumei socio-politice, al opresiunii şi umilinţei, ci teritoriu de explorare a tabuurilor din spaţiul public: avort, homosexualitate, pornografie, trafic uman, violenţă domestică. Interesul major este orientat către „celălalt" cu scopul de a deconstrui canoanele puterii. Contextul Europei Centrale, de Est şi Sud-Est după 1989 la nivel socio-politic şi cultural dovedeşte nu doar o influenţă Vestică prin care se ajunge la un feminism hibrid adaptat naturii specifice fiecărui teritoriu (influenţă, dar şi diferenţă), o modelare a atitudinii feministe (oricât de subtilă sau neasumată ar fi), dar şi o formă de feminism în tranzit caracterizat tocmai de natura sa fluidă, fragmentară, neomogenă, în mişcare şi greu de fixat. „Astfel, discursul critic despre gen şi feminism în Europa de Est continuă să fie o multitudine de voci mai degrabă individuale şi fragmentate decât un „polilog", care determină ca orice încercare de definire a contururilor sale ascuţite să fie inevitabil proviziorie"[4].
Întregul discurs politic, feminismul latent, intimist din arta anilor 1970 şi 1980 în Europa comunistă este interpretat astfel doar prin recuperare şi reinterpretare teoretică, o recuperare fundamentală, în ciuda neasumării artiştilor/artistelor, pentru conturarea clară a unei identităţi.

Bibliografie:
1. *Cârneci, Magda, 2000, „Artele Plastice în România 1945-1989", Ed. Meridiane, Bucureşti*
2. *Guţă, Adrian, „Generaţia '80 în artele vizuale", 2008, Paralela 45*
3. *„Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe", 2009, Bojana Pejic (edit.), Viena, MUMOK, Cologne*
4. *„Gender Check: A Reader, Art and Theory in Eastern Europe", 2010, Bojana Pejic (edit.), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, Germany*
5. *Titu, Alexandra (edit.), „Experimentul în arta românească după 1960", CSAC, Bucureşti, 1997*
6. *Weibel, Peter, Weibel, Bandovinac, Zdenka, 2000+ArtEast Collection, The Art of Eastern Europe a Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana, 2001*

Note:

[1] *Groys, Boris, Back from the Future în Weibel, Peter; Badovinac, Zdenka, 2000+ ARTEAST COLLECTION: The Art of Eastern Europe a Selection of Works for the International and Nationl Collections of Moderna Galerija Ljubljana, Orangerie Congress-Innsbruck, 14-21 November, 2001*

[2] *„(...) din punctul meu de vedere, arta nu poate fi feministă. Feminismul este ideologie. Fiind ideologie implică uniforma, iar arta este un gest prin excelenţă pornit din interior şi prin excelenţă individualist", Interviu cu Geta Brătescu în Oglinda în faţa femeii. Măşti şi structuri ale femeii în artele vizuale, Ed. Triade, Timişoara, 2004, pg. 85, 86*

[3] *Fapt subliniat de Mihaela Miroiu în Drumul către autonomie, Editura Polirom, Iaşi, 2004*

[4] *Pachmanová, Martina, 2009, In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory, în Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, ed Bojana Pejic, cat. Viena, MUMOK, Cologne, p.244*

Când arta a fost mult prea sinceră. Anii '80 la Galeria de artă contemporană din Sibiu

text de **ANCA MIHULEŢ**

La începutul anului 2010, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal a iniţiat o platformă curatorială de impuls şi de prezentare a unei selecţii de artişti activi pe scena de artă românească în anii '70-'80. Am intenţionat (Liviana Dan şi cu mine) să organizăm o serie de expoziţii cu lucrările lui Mihai Olos, Teodor Hrib, Alexandru Antik, Mircea Stănescu şi Jozsef Bartha. Însă jocul cu istoria nu este întotdeauna unul câştigător, şi ne-am asumat acest risc de la început. În ciuda discuţiilor şi a vizitelor în atelier, nu am putut finaliza prezentarea lui Alexandru Antik şi Jozsef Bartha; a rămas o documentaţie consistentă pe care sperăm să o putem folosi în viitor, în contextul unei redimensionări a discursului nostru vis-a-vis de problematica anilor '80.
În continuare, voi încerca să analizez abordarea şi metoda de lucru pe care le-am folosit în cazul celor trei artişti: Mihai Olos, Teodor Hrib şi Mircea Stănescu.

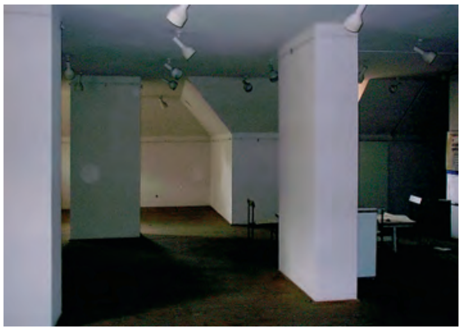
deasupra:
Mircea Stănescu, TIME, săpun natural, cutie de carton, 80 cm x 40 cm. Foto: Stefan Jammer, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal şi Mircea Stănescu

dreapta, sus:
Atelierul lui Mihai Olos din Colonia Pictorilor, Baia Mare. Foto: Sebastian Moldovan, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal şi Liviu Olos

Cercetarea şi redescoperirea lui Mihai Olos[1] au început ca o loterie. În jurul artistului se crease o reală mitologie, bazată pe fragmente de istorie personală, pe imaginaţie şi speculaţie. Pentru a înţelege şi decripta corect *fenomenul Olos*, am luat decizia de a merge la Baia Mare si de a studia urmele lăsate de artist în atelierul din Colonia Pictorilor (care se afla în grija fiului acestuia, Liviu Olos).
Atelierul era în forma în care l-a lăsat artistul în anii '90 când a plecat în Germania. Peste lucrările vechi se suprapuneau lucrări începute, şi materiale brute care trebuiau să servească drept bază pentru alte proiecte. Dezordinea aparentă putea genera panică la prima vedere, însă, în fond, era un extract de realitate creativă, netransformată. Timp de câteva zile, în ianuarie 2010, Liviana Dan şi cu mine am parcurs marea parte a documentelor, textelor scrise de artist, articolelor, diapozitivelor şi fotografiilor. O acţiune pe care în prima fază am imaginat-o ca pe un parcurs magic într-o zonă geografică şi de gândire plină de posibilităţi (Maramureşul) a devenit o acţiune practică de arhivare şi selecţie.
După ce am depăşit stratul documentar, am încercat să înţelegem contextul în care au fost realizate lucrările existente în atelier – picturi de largi dimensiuni pe hârtie sau pe material textil; forme geometrice abstracte din hârtie, carton sau materiale organice (lemn, sfoară naturală); schiţe ale unor proiecte nerealizate. Încadrarea cronologică s-a putut face doar orientativ, pe baza unor deducţii logice şi a discuţiilor cu fiul artistului. În momentul în care am făcut selecţia lucrărilor care urmau să fie prezentate în expoziţia din Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, am urmărit latura performativă a artistului şi tentaţia, chiar şi timidă, spre instalaţie. Am evitat să compunem imaginea unui artist genial, preferând să descriem şi să conturăm curatorial coordonatele unei personalităţi care a experimentat perpetuu, a schimbat reguli, a visat şi a dezbătut felul în care arta poate exista în societate ca element activ.
În spaţiu au fost expuse în jur de 50 de opere, alături de documente – texte, articole din ziare, cataloage, fotografii şi diapozitive. Cele 50 de lucrări, constând în picturi, desene, obiecte şi site serigrafice au fost curăţate şi restaurate (acolo unde a fost cazul) în laboratorul muzeului Brukenthal. În acelaşi timp, s-a început scanarea fotografiilor şi a diapozitivelor din colecţia lui Mihai Olos.
Teodor Hrib[2] este cunoscut mai ales ca grafician, şi coordonator al atelierului de gravură care a funcţionat pe str. Speranţei între 1985 şi 2004. După devastarea atelierului în anul 2004, artistul a decis să renunţe definitiv la gravură pentru o artă uşor expansivă, care să reflecte schimbările sociale. Din materiale găsite – circuite, plăcuţe metalice, sticlă, motoare, tranzistoare – Teodor Hrib a construit o serie de roboţi cinetici care îşi impun prezenţa prin mişcări şi sunete specifice, o parodiere a stărilor artistului rămas fără instrumentele de lucru cu care era obişnuit şi cu care se identifica.
Scoasă din confortul atelierului, armata de roboţi cu nume arhaice, demodate, a fost lăsată să colonizeze spaţiul galeriei. Vizitatorii puteau studia liberi mecanismele integrate, îmbinările de structuri şi sudurile fine sau puteau solicita activarea unui robot. De asemenea, au fost prezentate desenele şi schemele premergătoare construcţiei modelelor. Artistul a declarat că nu a respectat niciodată schiţa iniţială; aflat faţă în faţă cu circuitele, simţea mereu nevoia să meargă

dreapta:
Mircea Stănescu. Foto: Stefan Jammer, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Mircea Stănescu

dedesubt, de sus în jos:
1. Spațiul Galeriei PODUL din str. Speranței, București, 2004. Foto: Teodor Hrib, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Teodor Hrib
2. Atelierul de gravură din str. Speranței, București, după ce a fost devastat, 2004, Foto: Teodor Hrib, courtesy: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal și Teodor Hrib



mai departe, să inoveze, să facă legături interzise între mecanisme, să descopere posibilitățile metalului de a comunica și nu de a bloca.
În ultimii ani, elaborarea acestor sculpturi-instalație a devenit o formulă pentru a depăși trauma distrugerii studioului de gravură, loc de întâlnire pentru o generație de gravori: Marcel Chirnoagă, Cornelia Daneț, Ștefan Iacobescu, Ileana Micodim, Doina Simionescu, Ana-Maria Smigelschi. În urma expoziției, având în vedere sensibilitatea lucrărilor și dificultatea conservării lor, Teodor Hrib a donat Galeriei de Artă Contemporană seria de roboți.
Pregătirea proiectului lui Mircea Stănescu[3], *You Ask for It!*, a început în 2009, urmărindu-se două direcții de interes – discuția pornită de la *desenele și colajele* realizate de artist între anii 1987 și 1993 și *explorările urbane*, vizuale și verbale, care l-au interesat în ultimii ani. De mai bine de 10 ani, Mircea Stănescu și-a mutat preocupările artistice în atelier și în paginile revistei de artă și literatură *Euphorion* unde analiza *urbanolepsia*: „Orașul nu înseamnă doar străzi suprapuse, bursa de valori, *stock-market, share holders*, comisioane imobiliare, active bancare, dobânzi recalculate și asigurări de sănătate, *blind dates* și matrimoniale, Bingo ori „6din49", întâlniri pe fir, regina Maria Câmpina, hramul Sfinții Apostoli, puciuri ori sediul P.C. Poate fi la fel de bine colivia omeniei transfigurate, cuib al nevrozei, al mașinațiilor, *walls in prime-time, graffiti & buy for less*, *Weemee*, ori container de civism alterat și demos-crație lamentabilă, prost înțeleasă, blestemată. Un oraș e ceva mai mult decât atât. E o pedeapsă de care nu scapi. Un alambic și'o zi. Beuys prefigura în el acea *social sculpture* ca provenind din *creative action & social transformation*. Mai întotdeauna rezultatele însă au fost îndoielnice și au rămas controversate."
Desenele a căror dimensiune depășește 2 metri reprezentau figuri antropomorfe măcinate de istorie și timp, interpretat de artist ca un devorator de energie. Timpul revelează „simptomele urbanoleptice; ipocrizia, violența, suicidul, abandonul, claustrarea, agorafobia, lipsa de caracter fac din orice oraș locul ideal din care să-ți planifici expedițiile, călătoriile, plecarea, exilul interior, fuga", declara artistul.
Încercând să definească profilul viitorului, Mircea Stănescu a realizat o instalație cu nouă colivii dispuse pe aceeași linie, cu distanțe egale între ele; 8 dintre colivii erau goale, iar în ultima se afla un canar cântător care a trăit efectiv acolo în timpul expoziției. 5 bucăți supradimensionate de săpun natural pe care erau inscripționate cuvintele TRUST, HOPE, DREAM, TIME și CITY compuneau un spațiu de meditație pentru conturul interior imprevizibil al orașului.
Din punct de vedere curatorial, abordarea artiștilor români care se identifică ca practică artistică cu fenomenul anilor '70-'80 poate fi dificilă. în primul rând, curatorul se întâlnește cu personalități pentru care arta se află într-o zonă a anarhiei și eliberării, în care formele, deși arhetipale, nu sunt supuse niciunui control. Sistemul referențial, de genul expunerii în spații de artă prestigioase sau apartenența la o galerie comercială, pentru evaluarea potențialului creativ de comunicare nu este relevant. Artistul își dorește să stea față în față cu sine însuși, cu propriile decizii, contradicții și chiar vise. Luând în considerare aspectele mai sus menționate, poziția curatorului trebuie să fie una fină, aproape imperceptibilă pentru a nu pune în pericol acest echilibru fragil.
În cazul lui Mihai Olos, demersul curatorial a fost puțin agresiv; pentru a se realiza expunerea finală, a trebuit să scoatem lucrările din context, să lucrăm cu istorii paralele, să intuim intențiile artistului în condițiile în care singura legătură cu Mihai Olos era fiul acestuia. În ceea ce îl privește pe Teodor Hrib, artistul a fost prezent pe tot parcursul proiectului, oferind multe informații, opinii și creând starea specifică lucrului cu sculpturile cinetice, astfel că demersul curatorial a fost unul deschis și pe alocuri lejer.
Selecția lucrărilor lui Mircea Stănescu a fost rezultatul multor deliberări între curatori și artist, mai ales că pe lângă opere mai vechi au fost expuse fotografii, desene, obiecte și instalații create în ultima perioadă. Ca atare, am încercat să nu impunem o atitudine nostalgică sau dramatică în spațiul de expunere. Am vrut să demonstrăm că actul artistic este unul natural, de cele mai multe ori misterios, și că pot exista timp personal și disciplină interioară, însă nu și rețete creative.

Note:
[1] Mihai Olos (n. 1940 în com. Ariniș, jud. Maramureș; trăiește și lucrează în Endingen, Germania)
[2] Teodor Hrib (n. 1946, com. Arbore, jud. Suceava; trăiește și lucrează la București)
[3] Mircea Stănescu (n. 1954, Ploiești; trăiește și lucrează la Sibiu)

„Noul figurativism” din anii '80 şi post 2000

text de **COSMIN NĂSUI**

dedesubt, de la stânga la dreapta:
1. Eftimie Modâlcă, „Portretul lui Nicolae Ceauşescu”, 1979
2. Revista Arta nr. 5 1986 - P. Nazarie, Afiş omagial închinat celei de a 65-a aniversări de la înfiinţarea PCR

Privind de la distanţa generaţiei MTV, anii '80 apar fie ca apogeul şi declinul Epocii de Aur, fie ca „anii disco”. Tot de la depărtare, artele vizuale ale acestei decade apar configurate în două mari zone: mainstream-ul neorealismului socialist deviat în cultul personalităţii şi undergroundul experimentalismului, cel mai adesea cu caracter introspectiv. Desigur sub presiunea cenzurii, la fel ca şi în alte componente ale societăţii româneşti comuniste, apare ruptura dintre varianta oficială şi cele independente, ascunse, hrănite cu multe metafore vizuale. Deşi o parte a artiştilor acestei decade sunt practicanţi deopotrivă în cele două zone de expresie vizuală, acestea nu interferează prea mult din punct de vedere stilistic şi artistic. Nu există cazuri pronunţate de disidenţă în artele vizuale din anii '80.

Underground-ul anilor '80

Preocuparea pentru reprezentarea corpului este substitutul perfect al reprezentării realităţii preferate de *mainstream*, puternic convertit ideologic. Formele de ironie, eventual de protest, dar mai ales de etalare a individualităţii într-o perioadă de uniformizare a claselor sociale îşi găsesc astfel suportul perfect. Corpul devine refugiu pentru realitatea neconvertită ideologic, iar corporalitatea conduce către interesul generaţiei pentru materialitate. Materialul este cel care dă sens şi semnificaţie operei de artă. De cele mai multe ori, el generează lucrarea şi chiar stă în spatele ideii. Figurativismul brut, complementar realităţii oficiale, dă astfel expresia vie a intervenţiei artistului prin gest, amprentă, tăietură, pastă, linie etc.
Experimentalismele „generaţiei '80” sunt create şi destinate consumului underground, alternativ, de nişă. Circulaţia restrânsă a operelor de artă ale anilor '80 şi '90 (în expoziţii, colecţii şi muzee, în perioada aceea şi mai ales după), faptul că multe dintre ele au fost create în materiale perisabile sau efemere, faptul că şi-au asumat ieşirea din *mainstream* în underground-ul cel mai adesea de atelier, toate acestea fac ca „generaţia '80” să rămână pe nedrept nerecunoscută la scară naţională dar şi internaţională. Creaţii şi lucrări produse în anii '70 au putut fi recuperate şi contextualizate post 2000, precum cele ale Ştefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu şi Geta Brătescu. Altele, precum cele ale lui Mircea Spătaru, Ana Lupaş, Mihai Olos şi prea mulţi alţii, încă nu.
Underground-ul rămâne caracteristica principală a acestei generaţii, prelungită în experimentarea formelor alternative ale anilor '90. În decada următoare, continuă reacţia lentă la realitate a acestei generaţii lipsită, prin câteva excepţii, de activism vizual. Dan Perjovschi prin intervenţiile sale de tip performance, dar mai ales prin desenele sale cu miză socială, este cu siguranţă cea mai ascuţită, dar şi cea mai importantă voce a generaţiei sale.

Neoexpresionismul mitologiilor personale

Sintetizarea figuraţiei plastice într-o „scriitură” cât mai personală şi o textură cu care se identifica fiecare autor în parte este motorul aşa numitului „neoexpresionism” al „generaţiei '80”. Fenomenul artistic de tip underground a fost dezvoltat în mod special de activitatea din jurul Atelierului 35 al Uniunii Artiştilor Plastici, o artă de atitudine plastică, cu o tematică uneori subversivă, folosind mijloace alternative ale

expresiei vizuale. Artiştii decadei pornesc de la introspecţia „mitologiilor personale” configurate de artiştii generaţiei '70, găsind ca fiind importantă etalarea tehnicii expresiei plastice într-un figurativism expresionist sau de expresie. Corpul în ipostazele sale este subiectul predilect al acestei generaţii până în prezent. Valeriu Mladin este continuatorul figurativităţii picturale pornite din neoxpresionismul optzecist, cu multe intersectări ale noului realism strălucitor post 2000. Mircea Novac prelungeşte un realism diafan construind atmosfere meditative de obicei în jurul a câte unui personaj feminin. Dorin Creţu multiplică varietatea radiografiilor vegetale. Ioan Augustin Pop dezvoltă într-un realism dezinvolt zona peisajelor postindustriale. Florica Prevenda configurează identităţi într-o serie despre „comunicarea online – Facebook”. Marilena Preda Sânc pune accente feministe discursului vizual. Andor Komives rămâne sprinten combinând realismul cu pop-arta, paradisul capitalist şi pe cel comunist. Petru Lucaci esenţializează în alb şi negru fragmente de corp prelungite în geometrii. Christian Paraschiv rămâne interesat de gramatica corporală şi de problemele identitare. Sculptorii Mircea Roman, Darie Dup, Aurel Vlad îşi incorporează zonele de mitologie personală în propriile canoane de expresie plastică ale reprezentărilor figurative. Alte nume care trebuie contextualizate într-un studiu mai larg sunt Radu Solovăstru, Marcel Bunea, Călin Beloescu, Stela Lie, Marcel Lupşe, Ioana Bătrânu, Romelo Pervolovici, Andrei Chintilă, Mircea Tohatan, Vioara Bara, Sorin Novac, Ioan Aurel Mureşan, Camelia Crişan Matei, Claudia Todor, Emil Dobriban, Vlad Ciobanu, Titu Toncian.

Cavalerii noilor medii

Formele alternative figurative sunt prezente şi în noile medii şi genuri de exprimare precum foto, video, body art, performance, instalaţie. Această zonă a „generaţiei '80” a fost analizată de Adrian Guţă într-un studiu intitulat sugestiv „Riders on the storm” în 1996. Cavalerii experimentalismului care au înfruntat furtuna vremurilor prin underground sunt (într-o dezordine generaţională): Ştefan Bertalan, Roman Cotoşman, Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălţianu, Teodor Graur, Gheorghe Rasovszky, Rudolf Bone, Dorel Găină, Laszlo Újvarossy, Nicolae Onucsan, Alexandru Antik, Roxana Trestioreanu, Decebal Scriba, Constantin Petraşchievici, Alexandru Patatatics. În zona fotografiei şi a noilor media, generaţia 2000 şi post 2000 şi-a găsit firesc continuarea mai ales în ghidajele artistice pedagogice, academice, ale lui Iosif Király, Roxana Trestioreanu şi ale lui Dorel Găină. De exemplu, „şcoala de fotografie de la Cluj” consituită de „generaţia '80” îşi atribuie calităţi formatoare pentru multe nume ale generaţiei 2000, începând cu Mircea Cantor, iar cea de la Bucureşti îi are ca şi continuatori pe Nicu Ilfoveanu, Bogdan Bordeianu, Michele Bressan, Bogdan Gârbovan.

Veriga lipsă a figurativismului

Din cauza îmbătrânirii generaţiilor în stadiul de educaţie academică (limitarea locurilor la instituţiile de învăţământ superior cu profil artistic), „generaţia '80” nu este înlocuită de o aşa numită „generaţie '90”. Artiştii „generaţiei '80”, activi în decada anilor '90, găsesc libertatea de exprimare însă foarte puţini o racordează la subiecte fierbinţi contemporane ale scrierii istoriei în stradă. Realitatea anilor '90 este profund marcată de mişcări şi proteste politice şi sociale care izbesc cel mai adesea în categoriile sociale ale studenţilor şi ale intelectualilor. Aceste

sus, de la stânga la dreapta:
1. Dan Hatmanu, „Aniversare“, Nicolae şi Elena Ceauşescu ciocnind cu Ştefan cel Mare aniversând 26 ianuarie, ziua de naştere a lui Ceauşescu,1983
2. Doru Rotaru, „Vizită de lucru“, 1988
3. Adrian Timar, „Omagiu“, 1987

mijloc:
Vasile Pop Negreşteanu, „Omagiu“, 1988

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. Darie Dup, „Craniu de vacă", bronz, 80 x 80 x 130 cm, 1992
2. Aurel Vlad, „Schimbarea la faţă", lemn, 2004
3. Maurice Mircea Novac, „Ioana", ulei pe pânză, 150 x 100 cm, 2008

dedesubt:
Mircea Tohătan, „Curte după sărbători", ulei pe pânză

realităţi de impact activist, dar şi de mare forţă vizuală nu-şi găsesc reprezentarea pe măsură şi stârnesc prea puţin reacţia manifestărilor artistice ale acelor timpuri. Realitatea anilor '90 rămâne mult prea puţin prezentă în reprezentarea acestei generaţii, însă devine, neaşteptat, subiectul principal al generaţiei 2000. Oricât de blamat sau nu în epocă, stilul oficial al artei socialiste îşi găseşte recuperarea şi continuarea în arta figurativă a decadelor 2000 şi post 2000.

***Mainstream*-ul cultului personalităţii în anii '80 şi post 2000**

După „Tezele din iulie 1971", arta trece din nou sub controlul strict al partidului. În interiorul stilului oficial al „artei neototalitare" a anilor '70-'80, are loc poate cea mai importantă tranziţie de la teme cu caracter larg social către exacerbarea cultului personalităţii lui Ceauşescu. Acest episod ar putea fi acum caracterizat ca o ramificaţie de „neorealism socialist" ori „pop socialism" pentru serializarea şi declinările cultului personalităţii lui Nicolae Ceauşescu în reprezentări şi alegorii istorice, politice, populare, sociale, culturale, sportive. Strălucirea anilor '80 în artele vizuale servea propaganda în imaginile unei lumi în curs de industrializare care datora totul Conducătorului ei Suprem. Dacă realismul este realitatea reprezentată fără stil, „neorealismul socialist" aduce în plus idealizarea realităţii într-un stil nu foarte departe de cel pompierist al secolului al XIX-lea. Arta oficială are o iconografie centrată pe efigia „Conducătorului", iar portretele acestuia trebuiau să fie prezente în toate manifestările plastice ca şi în spaţiile publice, preluându-se modelul chinez şi nord-corean al acelor ani. În toate expoziţiile de artă, portretele dictatorului şi ale soţiei sale sunt capete de perspectivă ale sălilor de expoziţie. Nicolae Ceauşescu este reprezentat într-o multitudine de ipostaze drept ctitor – „primul şi cel mai important dintre constructori", ca revoluţionar, ca teoretician al marxismului, ca „arhitect al unei noi Românii", ca erou al independenţei, „campion al păcii planetare" sau „garant al unităţii naţionale a României". Deşi Nicolae şi Elena Ceauşescu nu mai erau în floarea vârstei, aveau în jur de 60 de ani, chipurile lor sunt idealizate, pictate într-o manieră legendară.
Canoanele artei oficiale nu mai sunt restricţionate la limbajul „neorealist socialist" ci se declină în mai multe stiluri artistice, cunoscând în fiecare gen de artă o variaţie largă de exprimări de la academism până la constructivism. Prin urmare, libertatea stilului nu era total pusă sub semnul conformării şi nici al cenzurii. Cum s-a întâmplat şi mai târziu pentru „generaţia '80" (în anii '90), cea mai mare parte a artiştilor generaţiilor anterioare, ale decadelor '60 şi '70, rămân activi în decada '80, ei fiind responsabili de comenzile reprezentărilor artistice oficiale. Printre artiştii care au realizat constant portrete şi compoziţii alegorice ale soţilor Ceauşescu în perioada anilor '80 se numără: Sabin Bălaşa, Zamfir Dumitrescu, Vasile Pop Negreşteanu, Cornel Brudaşcu, Viorel Mărginean, Constantin Niţescu, Radu Solovăstru, Ion Bitzan, Constantin Piliuţă, Dan Hatmanu, Vintilă Mihăescu, Aristotel Vasiliu, Eftimie Modâlcă, Neculai Codreanu, Csutak Levente, Mihai Corneliu, Adrian Timar, Nicolae Daicu, Gheorghe Adoc, Gabriela Manole Adoc şi Eugen Palade.
În afara insertului propagandistic cu valoare istorică, aceste lucrări sunt investite cu o valoare artistică şi estetică ce nu poate şi nu trebuie condamnată politic. Prin urmare, revenind la anii 2000 şi post 2000 în pictură, aceştia sunt legaţi de realismul socialist al artei oficiale mai curând decât de experimentele underground ale anilor '80, ori de revoltele şi tranziţiile perturbante ale anilor '90.
Paradoxul face ca reprezentarea obligatorie, altă dată, a lui Ceauşescu în toate artele, să fie acum o alegere deliberată a creativilor contemporani care l-au reprezentat până şi în stencil şi graffiti pe blocurile gri din oraşele româneşti. Printre artiştii contemporani preocupaţi de reprezentarea imaginii lui Nicolae Ceauşescu îi amintim pe Gorzo, Mircea Suciu, Adrian Ghenie, Ciprian Mureşan, Dragoş Burlacu, Ion Bârlădeanu, Zoltan Bela, Eugen Al.Pann, Marilena Murariu, Constantin Costea, Remus Ilisie, Sara Kapas, Mircea Nicolae, Mihai

Zgondoiu.

Brand-ul comunismului

De abia generaţia post 2000 a început fenomenul deconstrucţiei şi a transformat comunismul în brand. Simbolurile comuniste recuperate sunt resemnificate ca şi gadget-uri. Curentul *vintage* – devenit *mainstream* în arte, fotografie, muzică, cinema, literatură, modă – recuperează interpretativ imagini, „obiecte", simboluri, semne, *gadget*-uri. *Vintage* deconstruieşte şi dezgroapă aromele pierdute ale copilăriei generaţiei 2000, păstrând patina timpului şi a uzurii. Copilăria în Epoca de Aur este frumoasă ca orice copilărie şi generează nostalgie prin uniformizarea universului jucăriilor la aceleaşi câteva. Aşa se face că laitmotivele sunt deja create şi fiind restrânse ca număr declanşează rapid trăgaciul memoriei colective.

Un exemplu, deja simbolul automobilului Dacia 1300 este recuperat ca temă de artiştii români (Ştefan Constantinescu, Vlad Nancă, Andrei Berindan, Zoltan Bela, Cristi Gaşpar), fiind chiar subiect de dispută de atribuire, adjudecare şi însuşire a temei, în 2007, pe canalele şi forumurile online de comunicare *nettime* şi *incepem*, de parcă nu ar putea exista decât o singură lucrare-monopol, cu un laitmotiv al peisajului urban comunist şi de tranziţie.

Arta în folosul comunităţii & asistenţa social-artistică

Arta socialistă din anii '80 şi arta anilor post 2000 au cel puţin un aspect comun: miza lor implicată social. Intrarea în social a artei este urmărită în ambele cazuri. Programele artistice sunt construite pe platforme ideologice cu scop propagandistic. Mesajele şi conţinutul de comunicare diferă însă, adresându-se cu precădere unor diferite categorii sociale „privilegiate": în comunism proletariatului, iar în capitalism patronatului şi categoriilor atrase de moda prezentului („fashion victims"). Pentru ambele cazuri există o dorinţă de a îmbunătăţi realitatea prin exagerări afectate.

Falsurile de realitate, în cazul societăţii comuniste, erau rotunjite artistic în sens pozitiv, de idealizare până la utopie. În capitalism, falsificarea realităţii este pusă în slujba produsului, cu o dorinţă mai mare de a ironiza, corupe şi dezaproba.

Alegoriile artei oficiale amestecă în „prezentul glorios" segmente temporare inspirate din trecutul istoric, uneori plasându-l în viitor. A existat chiar şi o declinare stilistică a „realismului cosmic", în care imaginea atomului se substituia imaginii divinităţii, cuceririle ştiinţifice fiind noile teritorii de expansiune vizuală. Într-o aceeaşi lucrare puteau apărea voievozi, Ceauşescu desigur întinerit, şi construcţiile viitorului.

Propaganda artei comuniste este pusă în slujba construcţiei. Progresul artei în comunism este înregistrat la fel ca în orice altă industrie. Partidul nu avea nevoie neapărată de artă, ci de propagandă, lucrările de artă trebuiau expuse în locuri publice. O dezvoltare fără precedent, neechivalată după anii '90, o au comenzile de for public. O mare parte a artiştilor au apucat calea artelor monumentale, de la pictură şi sculptură de for public până la tapiserie şi mozaic. Opera de artă se plătea la metru pătrat, iar premiile şi medaliile puteau urma la scurt timp.

Titulatura onorifică de „artist al poporului" era acordată pentru participări la evenimente expoziţionale de artă angajată. A face artă în slujba poporului însemna a susţine cu mijloace artistice ideologia unui program politic.

Tot mai multe programe artistice ale artei contemporane post 2000 doresc să rezolve probleme sociale, tot mai mulţi curatori reuşesc să devină mai repede sensibili la problemele sociale decât la cele estetice. Dacă oraşele sunt gri, atunci se colorează fântânile arteziene, dacă arhitecturile placate cu marmură şi termopane sunt urâte, atunci se lipesc buline cu pericol de seism estetic, dacă sunt blocaje în circulaţie, atunci sunt făcute stencil-uri cu maşini pe trotuare. Arta devine instrumentul critic al societăţii de consum. Infuzia de social în artă este cel puţin la fel de prezentă ca şi în anii '80. Activismul artistic poate fi considerat unealta folosită de creativi pentru creşterea rapidă a interesului media asupra imaginii lor.

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. Călin Beloescu, „Cele trei graţii", 2011
2. Dorel Găină, „Maskolectiv", 2010
3. Andor Kömives, „Memoria calapodului", 2009

dedesubt:
1. Ioana Bătrânu „Interior melancolic" ulei pe pânză, 108 x 147 cm, 2000

Potoptzecismul

text de **ERWIN KESSLER**

Optzecismul este postmodernismul nostru. Sau aşa se zice, se propune, se impune. Optzecismul, ca idee teoretică a unei generaţii, chiar aşa a şi apărut, pentru a avea şi noi postmoderniştii noştri, cum ar spune Caragiale. Este vorba despre un fenomen tipic de oportunism cultural lipsit de fundament în domeniul civilizaţiei. Postmodernismul, o criză de stil cu stil, a apărut în culturile occidentale consumiste obosite. Aflate în epoca supra-abundenţei materiale care a precedat era virtualului actual, culturile vestice s-au complăcut pentru o vreme într-un interregn kitsch de care acum se simt culpabile (dovadă cheia amuzat-înduioşată în care este arătat de singura expoziţie importantă care i-a fost dedicată, recent, la Victoria and Albert Museum din Londra - simptomatic, un muzeu de design, de artă ca marfă şi meşteşug). Numai că în România anilor '80 abundenţa era inexistentă, era chiar virtuală. Ne lipseau hrana şi libertatea, cele două ingrediente majore şi necesare ale postmodernismului veritabil (despre care Ihab Hassan nu spune - vai! - nimic în teoriile sale).

După Tezele din iulie 1971, după cutremurul din martie 1977 şi după decizia lui Nicolae Ceauşescu de a se achita de datoria externă, România intrase, în fapt, în plin Ev Mediu. Cultul personalităţii dus până la grotesc de arta oficială, cozile multilateral dezvoltate, de la carne la hârtie igienică, neo-proletcultismul propagandistic al Festivalului Cântarea României, demolarea satelor, a bisericilor, infiltrarea generalizată a Securităţii în toate structurile sociale, roase de delaţiune şi manipulare, erau, toate, fenomene ale sărăcirii crunte, materiale, culturale, umane. În loc să fie, cum ar fi fost normal, un epifenomen al abundenţei, postmodernismul optzecist din România a apărut ca un camuflaj al lipsei şi, din această pricină, el este ori inautentic, infatuat şi falsificator, ori inconştient, inadecvat teoretic, sub masca unei debordante alonje speculative.
Cel mai probabil, postmodernismul românesc a fost o diversiune politiceşte cauţionată de autorităţile totalitare, tocmai pentru a masca lipsa cronică şi deplină de libertate şi de mijloace, pentru a da libertate fanteziei (care nu costa nimic, nu deranja şi nu strica nimic) şi pentru a devia preocuparea pentru eliberarea reală spre libertăţi fictive, ficţionale, fiţe.
Postmodernismul originar occidental a fost un tip de divertisment cu lustru intelectual factice, o modă pasageră, absorbită în evoluţia culturală ulterioară.
Postmodernismul a condus la o domesticire productivă a spiritului modernist, printr-o critică a criticismului intrinsec acestuia. Modernismul a fost supus astfel unei revizuiri de pe poziţiile consumismului descătuşat de ideologia confruntaţională a progresului, a luptei, a revoluţiei, a schimbării. Critica criticii moderniste s-a materializat într-o cultură destinsă, ex-centrică, anti-radicală, afirmativă şi lucrativă.
Şablonul neo-hegelian al sfârşitului istoriei (al istoriei înţelese ca progres perpetuu) a constituit fundalul unor fenomene culturale diverse, caracterizate, în esenţă, de combinarea triumfalistă şi perfect adecvată consumului a unor elemente disparate sau discontinue, contradictorii în substanţa lor, dar perfect plauzibile ca suprafaţă formalistă, precum un zgârie-nori banal cu un acoperiş modelat după mobilierul Chippendale (fosta clădire AT&T, actualmente Sony Tower New York, de Philip Johnson), un căţel precum cei de pluş, dar făcut din beton şi acoperit cu flori (Jeff Koons, monumentul de la Guggenheim Bilbao), sau un fals roman poliţist deghizat în proză avangardist-intelectualistă (*White Noise* de Don DeLillo).
La noi, formalismul postmodernist a fost preluat de o parte a optzecismului în chip solemn, cu morgă profesională, ca un sacerdoţiu cultural superior.
Alexandrinism fad în culturile occidentale de origine, care acum îl privesc distant ca pe un exotism, postmodernismul s-a dovedit la noi un evazionism reprobabil, care ar trebui să ridice probleme etice protagoniştilor. Era jucăria săracului, cu care regimul i-a ţinut ocupaţi pe copiii teribili ai acelor vremuri, mulţi dintre ei fantaşti baroci în publicaţii şi expoziţii, dar, concomitent, delatori groteşti în scrierile de taină către Securitate. Rigorismul Hertei Müller în condamnarea establishmentului cultural local (de atunci şi, iată, şi de acum) are de a face cu exact acest lucru: cu denunţarea iresponsabilităţii morale a unor creatori care ignorau făţiş sălbăticia timpului pentru a se complace în opiul postmodern.
Pentru că asta dorea şi cultiva regimul: creatori liberi să fie captivi. Aceasta ar putea fi definiţia prescurtată a postmodernismului optzecist, chiar dacă, trebuie insistat, postmodernismul a fost adus, practicat şi predicat foarte frecvent de beizadelele nomenclaturiste de pe toate palierele politice (politruci, culturnici, activişti, securişti). Numai ei aveau contact, prin accesul la publicaţii şi evenimente internaţionale la modă, cu mişcările globale de idei şi de forme ale momentului. Numai ei puteau să infuzeze, manipulativ, convingerea tacită că postmodernismul poate să aibă o nuanţă subversivă când el era, de fapt, un monument al acceptării. Postmodernismul optzecist a dat astfel o spoială de umanitate şi libertate creatoare unei existenţe inumane. Acest exerciţiu, această rea educaţie a condus la incompetenţa, defetismul şi apolitismul intelectualităţii locale, luată pe nepregătite nu doar de decembrie 1989, ci şi de anii care au urmat.
Paradoxul eternului românesc face ca, în realitate, conţinutul presupus postmodernist al optzecismului nostru să fie preponderent non-postmodern, uneori chiar decis anti-postmodern, cel puţin în artele vizuale. În cazul celor mai importanţi artişti, optzecismul, deşi aclamat drept postmodernist de către teoreticieni, are certe valenţe remoderne, în cazurile

pagina alăturată, dreapta:
Lucrări de Aniela Firon, courtesy: MNAC

unor Teodor Graur sau Alexandru Antik, unii dintre puținii artiști ai respectivei generații care au utilizat tehnici și procedee neo-avangardiste pentru a viza critic, chiar protestatar, sistemul comunist în lucrările lor expuse public. Graur a abordat neo-expresionismul și pop-art pentru a trimite la lipsurile timpului, în serii precum *Cărnița*, care avea ca protagonistă carnea absentă din alimentare. Antik este poate singurul artist care s-a expus și a protestat deschis împotriva depersonalizării și a manipulării individului în ultimii ani ai comunismului, prin acțiunile sale tip *performance* în care tema centrală era lepădarea de identitatea socială a eului și exhibarea nudului, a goliciunii proprii, ultimul refugiu al individualității nemanipulate autoritar.
În cazul cu totul simptomatic al generației compacte de pictorițe optzeciste neo-expresioniste precum Aniela Firon, Ioana Bătrânu sau Vioara Bara, izbucnirea unei arte în care mitologismul visceral căpăta – nu prin tematizare, ci prin intensitate – nuanțe arhaice, poate fi legată de o anume exasperare ce poartă în adâncul ei, perfect sublimată și cu semnul invers, o problematizare de fond a femininului, a feminității. Aceasta pentru că pictura lor este vehement, totemic musculoasă, aproape machistă prin cromatismul dezlănțuit, prin tușele agresiv-demonstrativ-retorice, dar și prin imaginarul descătușat, arătând că sensibilitatea, vulnerabilitatea și caracterul dubitativ al feminității lor se refugia în travestiul machismului plastic din mediul artistic înconjurător. Un simptom răvășitor al acestei complaceri (care devine sau poate fi citită drept critică tocmai prin aparenta ei dezinhibare naivă), îl constituie nu numai postularea auto-flagelantă, alienantă, a unei feminități carnale, debordant-vicioase la Ioana Bătrânu (în tablourile anilor '80, precum *Vahine* etc.), ci mai ales sfârtecarea irepresibilă a propriilor pânze (super-afirmative și afișat „puternice") de către, în fapt, hipersensibila și tot mai înstrăinata Aniela Firon.
Este semnificativă existența și activitatea acestui tronson feminin optzecist, a acestui machism al vulnerabilității, pentru că el arată vulnerabilitatea machismului de fond al lumii artistice locale și denunță implicit, prin practicile pe care și le auto-inoculează și care, uneori, i-au fost fatale, prezența și dominarea lumii artistice locale de *forma mentis* impusă de către majoritatea masculină. Pentru această majoritate care dădea, cum dă mereu, tonul și modelul, tot ceea ce ținea de postmodernism (teze, idei, procedee) nu reprezenta decât o mască trecătoare a aceleiași impostații locale tipice, a artistului-bărbat, sigur de el și abil, meșter la culoare și la discurs, oricare ar fi acesta, inclusiv discursul postmodernist.
Caracterul originar dubitativ, sceptic și autocritic al postmodernismului a fost răstălmăcit de către optzecismul nostru în registru profund afirmativ.

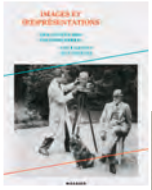
Hibridizarea și auto-deconspirarea procedeelor creatoare a fost tradusă drept necesitatea exhibării calităților creatoare, intelectuale, combinatorice, sociale, culturale și sexuale ale „Artistului", mereu priceput la toate. Nu este de mirare că, deși veniți din cu totul alte generații, practicienii desăvârșiți ai postmodernismului anilor '80 (ca iconografie și consistență a demersului cu canonul combinatoric occidental al aproprierii, citatului și ironiei polimorfe) sunt artiști "culturaliști" polivalenți (recte oportuniști) precum Ion Bitzan, Wanda Mihuleac, Ion Stendl etc. Ca atare, în anii '80, postmodernismul propriu-zis, dogmatic, este delegat spre și capitalizat de către generațiile mai vârstnice decât aceea cronologic optzecistă. Trecute prin compromisul istoric cu comunismul, generațiile mai vârstnice erau dispuse la instrumentalizarea oricărei aptitudini și la înrolarea ad hoc în orice detașament „progresist" tolerat de către regim, fie acela asumat regresiv.
Singurii artiști tineri care reușesc să impună un ethos nou în anii '80 nu sunt niște exponenți ai reflexivității alambicate postmoderne, ci operatori ai unei expresivități excesive, moderniste, lucru valabil nu doar în cazurile artistelor mai sus-amintite, ci și în cazuri precum Mircea Roman sau Marian Zidaru. Lucrările acestora sunt amprentate de o violență de fond, generică, străină de orice ironie și distanțare intelectualistă, având un punct de plecare sacrificial, înecat în sânge, ajuns semn sadic-simbolic la Zidaru (*Pruncul răstignit pe trupul Născătoarei, Crăciun însângerat* etc.) sau dramă masochistă la Mircea Roman, în personajele sale vidate și făcute bucăți, încropite-n cleiuri roșii, semne expresive ale zdrobirii și renunțării. Fie totemic-religioase ori arhaic-existențialiste, lucrările de acest tip denotă o adaptare și coabitare cu o agresivitate generalizată social, ușor de regăsit și în mitologia arborescentă, purulent-viscerală a Vioarei Bara sau în hăcuirea propriilor pânze de către Aniela Firon.
Contrastant, paralel și contradictoriu în raport cu teoria postmodernistă curentă pe atunci, arta optzecistă, în ceea ce a avut ea mai bun și memorabil, a fost o artă necritică față de modernism, o artă a expresivității și a sensibilității hipertrofiate, o artă ne-reflexivă, uneori aproape naivă la nivelul implicării politice, dar cu valențe critic-sociale înscrise în capacitatea ei de a internaliza (și de a demasca astfel) presiunile și represiunea, violența și manipularea care dominau societatea românească de la sfârșitul erei comuniste. După deceniile anterioare de formalism modernist întârziat, refractar și regresiv (babo-ciucurencist, de gen Câlția, Ilfoveanu, Vasile Grigore etc. etc. etc.), optzecismul nostru refuză, în fapt, noul formalism propus de către postmodernism. Acesta este paradoxul: sub auspiciile recurgerii la culturalismul inofensiv al postmodernismului este regăsită, în realitate, o expresivitate artistică și o relevanță socială de mult pierdute. Desemnat în chip inadvertent și incompetent drept postmodernism, optzecismul profită – inconștient – de o portiță interesat lăsată deschisă de către regim spre fantezie și culturalitate, pentru a introduce prin ea, abuziv – dar cu atât mai semnificativ – conținuturi reale, de o expresivitate acută, viscerală, cu o portanță socială remarcabilă, atunci când sunt privite retrospectiv.

Retrospective optzeciste internaţionale

text de **MAGDA PREDESCU**

Un segment al artei contemporane de la începutul anilor 2000 este caracterizat de o logică a arhivei reunind actori şi martori ai decadelor anterioare în ample procese de recuperare a trecutului recent. Vârsta celor implicaţi în acest proces a condus în mod inevitabil la o recuperare/reevaluare a anilor '80. Această zonă de bilanţ a oferit vizibilitate unor martori sau participanţi activi la evenimentele artistice ale anilor '80, dar care tocmai din acest motiv nu şi-au putut asuma poziţia istoricului.

O anticipare a evenimentelor de la începutul anilor 2000 este o lucrare publicată în 1992[1], rezultatul unui proiect de cercetare al laboratorului de istoria artei de la Universitatea Rennes 2 Haute Bretagne (coordonatori de proiect Larys Frogier şi Jean-Marc Poinsot). Lucrarea conţine analize critice, traduceri în franceză ale unor texte teoretice fundamentale (Barbara Kruger, Craig Owens, Werner Lippert etc.), analize de lucrări aparţinând unor artişti reprezentativi pentru anii '80, interviuri cu organizatorii unor expoziţii. Genul acesta de recuperare a fost posibil la Rennes pentru că organizatorii evenimentelor de aici erau obişnuiţi să gîndească în logica arhivei şi să producă discurs didactic.[2] Regăsim acest tip de logică la distanţă de peste un deceniu în cele două numere consecutive pe care revista *Artforum* le-a dedicat anilor '80 în primăvara lui 2003.[3] Un demers structurat, dar oarecum exhaustiv, motiv pentru care se ajunge la o aglomerare teribilă de nume şi de evenimente. Cu toate acestea, reprezintă chiar şi acum unul din cele mai complete materiale despre anii '80, reuşind să panorameze scena artistică pre-globalizată a decadei pentru zona europeană şi nord americană. Cele două numere ale revistei conţin interviuri cu artiştii reprezentativi, comentarii ale artiştilor din generaţiile care au urmat, o cronologie (*Time Capsule*) care concentrează cele mai importante evenimente ale decadei şi articole cuprinzătoare despre unele din ele, iar în încheiere o dezbatere. În ansamblu, numerele din Artforum reuşesc să surprindă pluralismul artistic al perioadei, insistând, oarecum, pe revenirea la figurativ (transavangardă, neo-expresionism, pictură provenind din performance, instalaţie, fotografie – integrând adesea obiectualitatea, tridimensionalul, materialele extra-artistice), după ani de minimalism şi conceptualism. Ceea ce reuşeşte, de asemenea, dublul număr din *Artforum* este să construiască un background filozofic şi sociologic pentru o analiză detaliată a fenomenelor artistice (inclusiv cele literare, muzicale şi cinematografice), evidenţiind subiectele dezbaterilor din această perioadă: fragmentarea vieţii cotidiene, migrarea conceptului de postmodernism din cîmpul arhitecturii în cel al criticii de artă, o nouă teoretizare a rolului autorului în termeni de gender, aproprierea critică a semnelor vizuale în vederea deconstrucţiei ideologice, redefinirea subiectivităţii din perspectivă feministă, descoperirea poststructuralismului francez în zona nord americană, abandonarea doctrinelor globalizante şi simplificatoare, negarea canonului, etc. În deplin acord cu textele teoretice, în panelul dedicat celor mai importante expoziţii le regăsim pe cele în care este reprezentată politica diferenţei[4], dar şi pavilionul internaţional de la bienala veneţiană din 1980 (curatori Achille Bonito Oliva şi Harald Szeemann), expoziţia *Art and Ideology* (curatori Benjamin Buchloh şi Donald Kuspit, 1984) sau *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation* (Museum of Contemporary Art din Los Angeles, 1989). Faptul că mizele ideologice au produs o transformare a discursului critic din acei ani devine vizibil în dosarul „Writing the '80s" care analizează nu doar texte publicate în revistele „oficiale" (*Artforum, Arts, October, Art in America, Flash Art*), ci şi în presa alternativă (*ZG, Real Life, Effects, Wedge*). Recuperările optzeciste au continuat prin organizarea unor importante expoziţii în care vocile autorizate au aparţinut comisarilor aflaţi în anii '80 la început de carieră – o generaţie care, ajunsă la maturitate, tratează subiectul cu distanţa oferită de trecerea timpului şi, eventual, de schimbarea statutului profesio-



nal. Mă refer aici la Ulrich Loock, director la Kunsthalle Berna în a doua jumătate a anilor '80, pe care îl regăsim în poziţia de director artistic la Museu de Arte Contemporanea Serralves din Porto, calitate în care a organizat una dintre cele mai importante retrospective dedicate anilor '80: *The 80s: A Topology* (10 noiembrie 2006 – 4 februarie 2007).[5] Un an mai devreme, o amplă expoziţie dedicată anilor '80 a fost organizată la Museum für Gegenwartskunst din Basel.[6] Cele două retrospective au în comun acelaşi decupaj spaţial (scena artistică europeană şi nord-americană) şi un corpus oarecum identic de artişti care, deşi surprinde eterogenitatea artistică a decadei, exclude în bună măsură pictura acelor ani. În expoziţia de la Basel este accentuată ideea reformulării (şi nu a dispariţiei) conceptualismului în anii '80. Catalogul surprinde poziţia lui Benjamin Buchloh pentru care anii '80 au început odată cu sfârşitul artei conceptuale, dar şi poziţia opusă, a Isabellei Graw, pentru care practicile conceptuale continuă să existe în acei ani. Selecţia lui U. Loock, la fel de fragmentară şi subiectivă, exclude neo-expresionismul german şi transavangarda italiană, fapt care anulează decadei statutul de „perioadă de renaştere a picturii". O altă retrospectivă – de data aceasta „locală" şi sub forma unui catalog – îi aparţine lui Giulio Ciavoliello, tânăr curator în anii 80, care în 2005 publică o serie de documente vizuale şi de articole sub titlul *Dagli anni 80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*.

O primă încercare de deplasare a discursului despre anii '80 de la text de curator la text de istoric de artă se regăseşte în dublul catalog care a însoţit dubla expoziţie organizată într-un spaţiu inaugurat în 1986 – Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain din Grenoble. Cele două expoziţii au reunit artişti reprezentativi pentru spaţiul occidental care au devenit vizibili începând cu a doua jumătate a anilor '70. Au fost excluşi, însă, artişti din generaţia anterioară, încă activi în anii 80.[7] Iniţiativa i-a aparţinut directorului acestui spaţiu, Yves Aupetitallot, care a reuşit să insereze câteva texte scrise special pentru acest eveniment într-o excelentă antologie de texte publicate în anii '80 în reviste precum *Art Press, Flash Art, Artforum* sau în cataloagele care au însoţit cele mai importante expoziţii ale acelor ani. Primul volum se structurează pornind de la raportul spaţiu public/spaţiu privat/comunitate. Al doilea volum se referă la imagini şi reprezentări, cu trimitere clară la articolele şi expoziţiile gândite de Douglas Crimp la sfîrşitul anilor 70.[8] Cele două volume ale antologiei cuprind texte articulate în jurul conceptului de post-modernism (Fredric Jameson despre extinderea sferei culturale în societatea capitalistă, Hal Foster cu celebrul text despre cei doi versanţi, neo-conservator şi poststructuralist, ai politicii culturale americane, Paolo Portoghesi despre reciclarea de forme în arhitectură, texte despre statutul reprezentării cu trimitere la terminologia lui Derrida), al dezvoltării centrelor de artă din Lower East Side şi South Bronx, texte despre reînvestirea estetică a spaţiului public în Franţa în timpul administraţiei socialiste a anilor '80 sau despre emulaţia milaneză provocată de mutarea sediului revistei *Flash Art* şi a apariţiei spaţiilor de artă alternativă Via Farini, Careof, Brown-Boveri. Psihanaliza este convocată prin teoriile lui Klein şi Winnicott marcând o deplasare de la discursul freudian clasic, dar şi prin prezenţa într-un interviu a Juliei Kristeva. Germano Celant, Rudi Fuchs şi Judith Barry sunt prezenţi cu meditaţii asupra modalităţilor de expunere a operelor de artă.

Spaţiul est european a fost în general exclus din discursul recuperator. O excepţie notabilă este încercarea lui Ulrich Loock de a introduce în expoziţia sa artişti polonezi. La rândul său, Estul s-a mobilizat pentru a produce propriul discurs despre anii '80 în paralel cu discursul canonic din Occident. Două contribuţii au fost mai importante: catalogul '80. *Slovenska Narodna Galeria. Odemdesiate. Postmoderna v slovenskom vytvarnom umeni 1985-1992*, Bratislava, 2009 (însoţind expoziţia deschisă la Palatul Esterházy în perioada 6 mai – 30 august 2009) şi cartea Andei Rottenberg, *Przeciàg. Teksty o sztuce polskiej lat 80* (Varşovia, 2009).[9]

Bibliografia despre anii '80 s-a îmbogăţit, astfel, în ultimul deceniu cu o serie de cataloage-antologii care au însoţit o vastă producţie curatorială în care s-a implicat în primul rând generaţia activă artistic în decada vizată. A fost un moment de bilanţ în care martorii evenimentelor s-au repoziţionat faţă de ceea ce au trăit/produs şi au rescris trecutul pornind de la propriile arhive. Toată această producţie caracterizată de schimbarea de perspectivă evidenţiază maturizarea unei generaţii şi pasul spre producerea unui alt tip de discurs – cel al istoricului.

Note:

1 C'est pas la fin du monde. Un point de vue sur l'art des années 80, *Centre d'histoire de l'art contemporain, edité avec le concours du Centre National des Arts Plastiques (FIACRE), Rennes, France, 1992. Lucrarea a însoţit expoziţia* C'est pas la fin du monde: une exposition des années 1980.

2 *Un demers asemănător, anterior celui deja menţionat, este catalogul* Art et langage. Années 80. Oeuvres choisies *care a însoţit expoziţia cu acelaşi titlu concepută de studenţii secţiei Histoire de l'Art de la Universitatea Rennes 2 Haute Bretagne în anii 1987-1988 sub coordonarea lui Jean-Marc Poinsot, creatorul primului fond regional de artă contemporană din Franţa (1980), coordonatorul unui proiect de organizare a unei documentaţii specializate pe arta contemporană (1982-1984, Muzeul de Artă Contemporană din Bordeaux) şi directorul (din 1989) al Archives de la critique d'art de la Rennes.*

3 *Artforum, vol. XLI, numerele 7 şi 8, New York, martie-aprilie 2003*

4 Difference: On Representation and Sexuality *(1984-1985) şi* The Decade Show *(1990, New York),* Magiciens de la terre *(1989, Paris),* America: Bride of the Sun *(1992, Anvers).*

5 *La Porto au fost expuse în jur de 250 de lucrări aparţinând unui număr de 70 de artişti. Expoziţia a fost însoţită de catalogul* The 80s: A Topology, *Ulrich Loock (ed.), Museu Seralves, 2006-2007. În 2009 îl regăsim pe Ulrich Loock în calitate de profesor invitat la un curs pentru tineri curatori având ca temă anii '80 (Milano, octombrie 2009, Fondazione Ratti).*

6 Flashback. Eine Revision der Kunst der 80er Jahre / Revisiting the Art of the 80s, *30 octombrie 2005 – 12 februarie 2006. Expoziţia a fost însoţită de catalogul editat de Philipp Kaiser (Hatje Cantz, 2006) conţinând lucrările unei mese rotunde la care au participat John M. Armleder, Benjamin H.D. Buchloh, Werner Büttner, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Kasper König, Jutta Koether şi Thomas Ruff.*

7 *Cataloagele Espèces d'espace. Les années 1980, première partie, Magasin, Editor CNAC, Grenoble, 2008 şi* Images et (re)présentations. Les années 1980, seconde partie, *Magasin, Editor CNAC, Grenoble, 2008, însoţind expoziţiile din 12 octombrie 2008 – 4 ianuarie 2009 şi 31 mai – 16 septembrie 2009.*

8 *Lucrarea lui Douglas Eklund, The Pictures Generation, 1974-1984, The Metropolitan Museum of Art, New York – Yale University Press, New Haven and London, 2009 este catalogul unei expoziţii care a reluat tema generaţiei identificate de Douglas Crimp în 1977 şi teoretizate într-un celebru eseu publicat în revista October. Amintim, de asemenea, alte două lucrări care surprind perioada de „tranziţie" :* The Downtown Book. The New York Art Scene 1974-1984 *(Marvin Taylor (ed.), Princeton University Press, 2006 şi* London. From Punk to Blair *(autori Joe Kerr, Andrew Gibson), Reaktion Books Ltd., 2003.*

9 *Am ales să nu discut exemplele din spaţiul românesc.*

DIALOGURI

• Marcel Bunea • Ioana Bătrânu • Iosif Király • Petru Lucaci • Romelo Pervolovici •

Mircea Roman • Decebal Scriba • Roxana Trestioreanu • Marian Zidaru • Wanda Mihuleac

VIDEO-INTERVIU CU MARCEL BUNEA

(2 iulie 2008) - Fragmente

de **ADRIAN GUŢĂ**

Adrian Guţă: Cum ai ajuns la *Nefârtaţi* (seria, expoziţia)? Că acesta este momentul când tu ai intrat pe scena artistică furtunos şi ai devenit un personaj deja cunoscut, atunci, în anii '80.

Marcel Bunea: Cum am ajuns la *Nefârtaţi*? Categoric ca o urmare a ceea ce se întâmpla. Nu mă simţeam deloc „frate", mai ales cu „băieţii" şi cu teroarea lor. Şi am găsit – nu puteam să spun chiar aşa pe faţă, nu? – un fel de simbol, o metaforă plastică a „ne-fraţilor".

A.G.: Deci titulatura îţi aparţine?

M.B.: Îmi aparţine, dar termenul vine din folclorul românesc, l-am descoperit prin Romulus Vulcănescu, în cartea lui *Mitologie română*. Găsisem titlul aşa, ca o revelaţie, şi ştiam foarte clar ce fac.

A.G.: În mitologia populară ce înseamnă „nefârtat" ?

M.B.: Diavol, spirit al răului.

A.G.: Adresa era, zic eu, limpede.

M.B.: Bineînţeles. Ăsta a fost şi motivul pentru care am avut mari probleme, dacă îţi aminteşti... Am făcut o cerere pentru Atelier 35 şi într-o primă fază m-au refuzat...

A.G.: Trebuia să le prezinţi în acea fază un fel de proiect al expoziţiei?

M.B.: Da, sigur. Fotografii, şi le-am şi dus, şi nişte schiţe. Am dus un maldăr de schiţe pregătitoare, care erau desene în sine. M-au refuzat. După care, într-o discuţie cu sculptorul (Nicolae) Golici, care avea atelierul aproape de mine, el mi-a zis: „Măi, nu e în regulă, hai să mai încercăm!", şi a venit cu Magda, i-a povestit câte ceva, el îmi văzuse lucrările... A venit Magda la atelier...

A.G.: Magda Cârneci.

M.B.: Da. Ea s-a dus şi m-a sprijinit, au „întors-o", au zis într-adevăr că se va deschide expoziţia. După care, nu ştiu exact ce s-a întâmplat, din nou m-au refuzat. Şi îmi amintesc că m-am întâlnit cu Călin Dan pe stradă şi mi-a spus: „Bătrâne, nu te lăsa, pentru că nu este numai problema ta, este şi problema noastră şi vom crea precedente! Luptă să deschizi expoziţia!" Începuse deja, cenzura, să fie mai dură!

A.G.: Asta era în '85?

M.B.: Nu, în '86! Lucrările erau din '84-'85... La un moment dat, a venit domnul H.F., la atelier.

A.G.: Vorbim de filtrele ideologice ale Uniunii Artiştilor Plastici.

M.B.: Da.

A.G.: Dânsul pe vremea aceea era vicepreşedinte al Uniunii.

M.B.: A venit şi a început să-mi spună că acolo, jos [în Sala Atelier 35 a Galeriei Orizont], vis-à-vis de

pagina alăturată:
1. Pâinea și vinul, 1992, acțiune multimedia
2. Între chemare și dispreț, 1991, acțiune multimedia
3. Liniada, 1999, acțiune multimedia și expoziție de desen

dreapta:
1. urNa scapă turma, 1992, instalație și acțiune mioritică
2. Din seria Nefârtați, 1984-5

C.C. [sediul Comitetului Central al Partidului Comunist Român]..., pe scurt frânturi de fraze din care am dedus că răspunsul este nu... Că lucrările sunt prea agresive, prea mari... M-am mai întâlnit o dată cu Magda Cârneci și i-am povestit ce s-a întâmplat; după câteva zile, m-a sunat Magda și a venit cu Octav Grigorescu (acesta răspundea, din partea conducerii U.A.P., de activitatea Atelierului 35 București) la atelier. El s-a uitat cu mare atenție la schițe, am stat mult de vorbă, vreo 3-4 ore.

A.G.: Remarcabil, înseamnă că i-a plăcut!

M.B.: Știu sigur că i-a plăcut. Ultima propoziție pe care a rostit-o înainte de a ne despărți a fost: „O să mă duc acum la Uniune și, pe propria mea răspundere, o să deschizi expoziția". Și așa a și fost! M-am dus, mi-am montat expoziția, cu câteva lucruri și mai „tari", pe care nu le văzuse H.F. ...

A.G.: Asta era, în paranteză fie spus, o politică a mai multor artiști; unii chiar își aduceau lucrările în ultima zi, când trebuiau panotate, și atunci cenzura nu mai avea ce să facă, într-un fel – ori nu se deschidea expoziția, ori se deschidea așa.

M.B.: Am avut chiar o mică instalație: pe o suprafață, un pătrat, o structură de pământ uscat, crăpat și un fel de pește-șarpe, separat, și un craniu. H.F. a apărut după ce îmi montasem toată expoziția, a apărut cu vreo oră înainte de deschidere și a plecat. Nu a venit la vernisaj. În schimb, la vernisaj a apărut un domn care mi s-a prezentat ca fiind doctorul nu-știu-cine și m-a luat așa: „De ce se numesc Nefertiti?" Nici măcar nu citise corect titlul. I-am spus că se numesc *Nefârtați* și sunt din mitologia veche, spirite ale răului, trebuie exorcizat răul... A încercat să mă descoasă, dar nu s-a mai întâmplat nimic după aceea. Practic, acolo au fost douăsprezece portrete de *Nefârtați* și douăsprezece bâte. Niște bâte din lemn, gips și piele, era totul lipit în piele. Și asta l-a incitat foarte tare, ce sunt bâtele acelea și ce semnificație au... Cert este că s-a auzit foarte repede prin ce am trecut și la vernisaj a fost foarte multă lume, entuziasmată, așa, de ce vedea acolo.

A.G.: Cine ți-a deschis expoziția?

M.B.: Magda Cârneci. Mi-a scris un mic text, foarte interesant, și Andrei Pintilie, un om la care am ținut foarte mult. (...)

A.G.: Spune-mi te rog, cum ai văzut tu atmosfera din anii '80, Atelierul 35? Au fost multe expoziții de grup, unele dintre ele cu „probleme"; cea de la Casa de cultură „Friedrich Schiller" din București, de pildă. Parcă ai fost și tu în acea expoziție.

M.B.: Chiar eu m-am ocupat de ea. Am realizat o expoziție intitulată „6 pictori, 6 sculptori".

A.G.: Asta era când?

M.B.: Asta era în 1988. Îmi amintesc că vedeau tot felul de ciudățenii pe acolo, cenzura... A intrat un general de securitate și a dat dispoziție ca lucrările să fie strânse rapid, motivând că este o expoziție pentru elite și totodată uite că s-a întâmplat că luase foc o casă prin apropiere... Adică „le-a legat" absolut artificial, doar ca să se închidă expoziția. Și asta au și făcut.

A.G.: Care erau problemele de cenzură cu expoziția aceea?

M.B.: Nici nu au motivat foarte concret. „Dădea rău"... Era valul artiștilor tineri neoexpresioniști. Și sculptorii erau foarte interesanți. Îmi amintesc că acela a fost, se poate spune într-un fel, debutul lui Mircea Roman – îl cunoșteam, începuse să-mi placă ce făcea, se elibera de începuturile mai timide, el venind de la Cluj.

A.G.: Cine mai era în acea expoziție?

M.B.: Darie Dup, Momi (Alexandru Galai) ...

A.G.: Toni (Constantin) Șevțov cumva?

M.B.: Toni Șevțov, Mircea Roman cum spuneam...

A.G.: Și ca pictori, în afară de tine?

M.B.: Cătălin Guguianu, Aniela Firon, Victor Gegiu...

A.G.: Apropo de Aniela Firon, ea are un loc foarte important în emergența neoexpresionismului românesc. Un personaj care prin expoziția sa din 1981 a catalizat pe mai mulți și era implicată existențial în povestea asta. Era un personaj autentic. A fost un deschizător de drumuri în zona de expresie picturală despre care vorbim.

M.B.: Așa cum spui, foarte autentică mi s-a părut, și în forță. Neașteptat pentru vremea respectivă.

A.G.: Și pentru că am pomenit de direcția neoexpresionistă: se contura atunci, devenea unul dintre semnele de recunoaștere ale generației noastre. Tu veneai către această direcție dinspre un fel de arhaism, primitivism în datele căruia ți-ai conceput *Nefârtații*.

M.B.: Pe de o parte.

A.G.: Există și alte surse, alte motivații?

M.B.: Cred că motivația mea era în primul rând interioară, adică una de atitudine. Eu nu veneam cu libertatea formală pe care o aveau ceilalți, dar mi se părea cu atât mai puternică imaginea cu cât se apropia de un figurativ, hai să zicem, mai analitic. Și mi s-a părut, așa cred, că imaginile au avut forță tocmai din motivul acesta.

A.G.: Oricum era o variantă mai specială, pentru că tipul tău de figurativ de atunci a rămas destul de singular. [...]

A.G.: Cum vezi, din perspectiva ta, *Alternativele* din '87 [expoziție de grup Atelier 35 București, curatoriată de Magda Cârneci, Călin Dan și Dan Mihălțianu, Galeria Orizont]?

M.B.: După cum bine se știe, a durat în jur de o săptămână...

A.G.: ...10 zile.

M.B.: ... după care s-a zis: „Gata, ora închiderii!" A fost foarte șocantă expoziția pentru „opinia publică", pentru „băieții cu ochii albaștri".

A.G.: Sunt și tot felul de legende legate de motivele pentru care s-a închis mai devreme și poate că cea mai comună este aceea conform căreia, apropo de vecinătatea politică a galeriei, un activist trecând într-o zi prin dreptul sălii ar fi observat personajul amputat al sculpturii lui Dup, nu departe de panourile pictate ale lui Guguianu, care aveau fiecare un semn M și restul gestualism, și s-ar fi pronunțat, într-un exces de zel, în felul acesta: „Cine își bate joc de ctitoriile «epocii de aur»?", în cazul acela, de metrou... Dar tu cunoști motivele prin care s-a argumentat închiderea prematură a expoziției?

M.B.: Nu. Știu că autoritățile au găsit-o foarte agresivă și neconformă cu ideile oficiale, doar atât. Eu cred că au fost șocați și de, să-i zicem așa, noutatea demersului.

A.G.: Pentru că era un demers coerent, puternic și de grup masiv.

M.B.: Și de grup. Asta era problema. Așa cred. Eram toți acolo, adunați, într-un fel, și cu o, să-i spunem, teză foarte directă. (...)

A.G.: Atunci, pe parcursul anilor '80, îndrăznesc eu să spun că s-a format și s-a consolidat în scurt timp un spirit de generație. De la ideea aceasta pornesc eu – a generației... Situații comune, chiar dușmani comuni. Uneori, presiunea externă te determină, din instinct de conservare, de rezistență, de a merge mai departe, să faci front comun cu ceilalți, care sunt apropiați de tine ca idei, ca atitudini și cred că atunci s-a format spiritul acesta care după aceea, normal, s-a disipat în oarecare măsură, și după evenimentele din '89, când fiecare și-a urmat drumul lui.

M.B.: Bineînțeles.

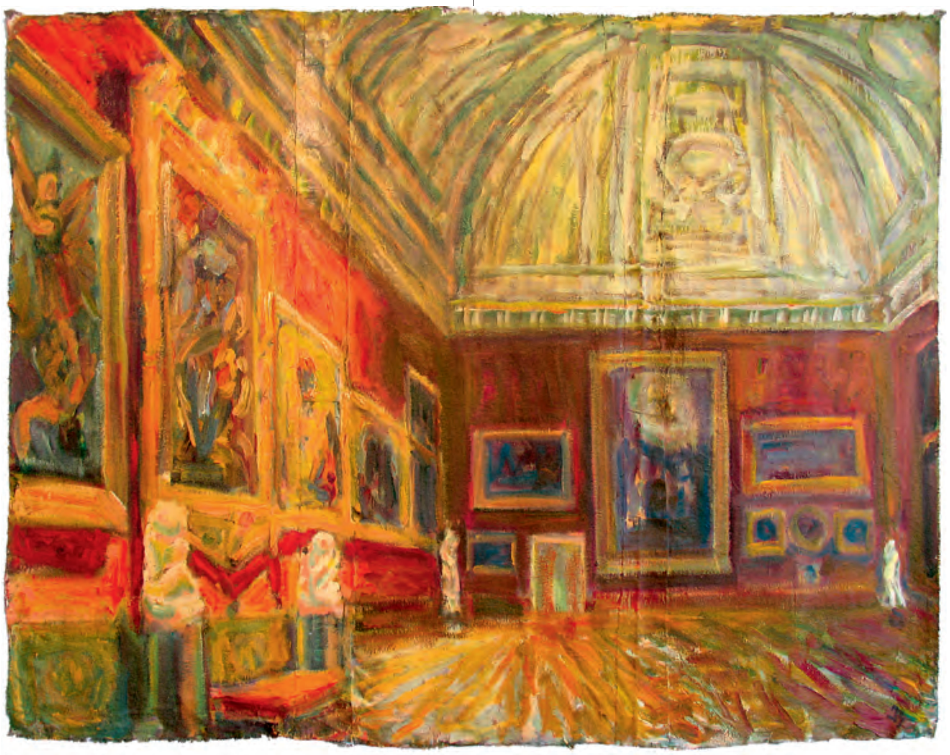
A.G.: Dar s-a format o generație atunci, s-a afirmat ca atare.

M.B.: Îmi amitesc și de tabăra de la Sibiu în 1986, care a fost un moment extraordinar!

A.G.: Sigur, cu tot ce s-a întâmplat acolo. Ai fost și la Baia Mare în '88, nu?

M.B.: Da.

VIDEO-INTERVIU CU
IOANA BĂTRÂNU
(4 octombrie 2008) - Fragmente



deasupra și pagina alăturată:
Interior melancolic, 230 x 300 cm, ulei pe pânză, 2008. Foto: Mircea Tohătan

Adrian Guță: Suntem în galeria bucureșteană Simeza, care găzduiește expoziția personală a Ioanei Bătrânu.
Ioana, te rog să îmi vorbești puțin de expoziția aceasta. Aș vrea, întâi, să îți spun ce senzații, sentimente am avut eu, privind lucrările. Cred că sunt cel puțin două direcții. *Interioarele*..., de data asta sunt interioare de muzeu, nu?

Ioana Bătrânu: Da.

A.G.: Și legând cu ceea ce văzusem deja în sensul acesta, anticipările lor, parcă, continuând tema, mă provoci la o imersiune, în aceste săli, la o detaliere a ceea ce este vizibil și eventual viața secretă a acestor interioare și a lucrărilor. Pe de altă parte, este direcția peisajului, *Grădinile*, fragmentele de grădină, și ea o temă mai veche. Probabil că acum le privești cu alte sentimente decât cele raportate la *Grădinile închise* de la începutul anilor '90, care aveau o conotație biografică dramatică.

I.B.: Este cu totul altceva. În primul rând, toată expoziția trebuie privită ca un ansamblu. Nu întâmplător, după ce am închis expoziția de la Galeriile Etaj 3/4 de la Teatrul Național din ianuarie-februarie 2007...

A.G.: Aceea care era rodul exeperiențelor tale în Germania....

I.B.: ...Da, am continuat seria lucrărilor pe tema interiorului, însă nu unul oarecare, ci în mod special săli de expoziție. Expoziția actuală, de la Simeza, este, fără discuție, un omagiu adus picturii. Și spațiilor de expunere din muzee. Mi s-a părut important să fac expoziția de la Simeza tocmai ca să dezvolt această secțiune a „interiorului". De astă dată pânzele sunt mult mai mari, au o formă neregulată, sunt expuse în mod voit în felul unor tapiserii.

A.G.: Am remarcat și asta.

I.B.: Dar, pentru că în anul din Germania (2005, cu bursă în Bamberg) și după ce m-am întors nu am putut să dezvolt toate temele la care mă gândeam – știi că am pierdut atelierul din Berthelot, iar lucrările acestea mari le-am făcut știind că poate nu voi mai avea niciodată șansa să lucrez pe un spațiu atât de mare –, această temă cu interiorul ca sală de expoziție a venit într-un mod cât se poate de spontan și firesc.
„Compoziția" expoziției, ca soluție de panotare, cu *Grădinile* pe care tu le-ai observat – lucrările acelea nu sunt întâmplător grupate cum le vezi. Ele continuă structura compozițională din *Interioare*. Mă refer inclusiv la dreptunghi ca suprafață în spațiul pictural. Am vrut să fac la Simeza, acum, într-un mod clar, o compoziție cu tablouri și spații, să prezint *Interioare* cu săli de expoziție ce cuprind spații cu tablouri.

A.G.: E cumva și o alternanță între spațiul închis și spațiul deschis, unul cultural și altul natural ?

I.B.: Da, este, însă pe afiș nu întâmplător am surprins – fotografia este realizată de Mircea (Tohătan) – un detaliu din atelier, ca fiind locul în care se întâmplă ceea ce este important în expoziția aceasta. Am vrut să se vadă și detaliul din atelier cu una din picturi bătută în cuie pe perete, să fie clar că mă refer la mine și la locul în care am făcut toate aceste lucrări mari.

A.G.: Și pe de altă parte expunerea trimițând și la ideea de tapiserie, așa cum ai zis, aceasta încălzește în plus mediul în care este prezentă. Revenind, aici ai realizat un fel de punere în abis: într-o sală de expoziții, picturi cu spații expoziționale.

I.B.: Încă ceva: sunt trei lucrări foarte vechi, dintre care una, făcută în 1991, are un chenar cusut de mine; am expus-o și pentru că mi se părea important să arăt că tușa lucrării din '91 are mare continuitate cu tușa din 2008. Singurul lucru care apare nou este de natură cromatică, culorile sunt mult mai strălucitoare.

A.G.: Şi remarc o insistenţă pe roşu.
I.B.: Da. Aici, însă, nu are nimic simbolic, este un mod de a conferi o anumită somptuozitate spaţiului de expoziţie. Este parte dintr-o foarte clară declaraţie de dragoste pentru pictură care se continuă într-un joc cu spaţii, forme şi culori.
A.G.: Spune-mi te rog, sunt acestea spaţii identificabile?
I.B.: Da. Multe dintre ele sunt spaţii prin care am trecut, fie în timpul bursei, fie în anii unor călătorii anterioare.
A.G.: Le-ai fotografiat?
I.B.: Am făcut fotografii, da, şi studii, dar fotografii în mod special, în săli de muzeu, pentru că se întâmpla ca într-o zi să văd foarte multe.
A.G.: Şi ai pornit de la fotografie când ai pictat?
I.B.: Da, eu am folosit adesea fotografia în pregătirea lucrărilor mele. Dar nu am pornit de la fotografie, ci de la nişte emoţii şi idei cărora fotografia m-a ajutat să le dau formă. şi chiar dacă ar fi fost aşa..., eu am lucrat mult după fotografie.
A.G.: Da, ştiu.
I.B.: Mi se pare că dacă ştii să priveşti, inclusiv fotografia, poţi să înveţi foarte mult. Important este cât de deschis eşti. (...)
A.G.: Tu făceai o paralelă, chiar şi în micile texte – văd că începi să insişti pe aceste texte de introducere pentru expoziţii... Se conturează o diferenţă între spaţiul personal, încărcat biografic şi spaţiul neutru, public, cultural. E vreo tangenţă între ele aici sau este vorba doar de a doua categorie?
I.B.: Cred că sunt doar lucrurile care mă ajută pe mine să supravieţuiesc ca om şi ca artist.. Până la urmă sunt locuri care îmi plac, în care s-a întâmplat ceva, care contează în biografia mea. Deci, ca să zic aşa, sunt spaţii pe care odată pictate...
A.G.: Au devenit ale tale!
I.B.: Da, mi le asum... însă pictându-le, accentuez lucrul acesta, pentru mine şi pentru cel care priveşte.
A.G.: Dar mai putem vorbi de un fel de refugiu, acum, în 2008, faţă de refugiile dinainte...?
I.B.: Da, pentru mine da. Eu o să am tot timpul nevoie să mă refugiez undeva. De preferinţă în pictură.
A.G.: Bine, dacă te uiţi şi deschizi ochii la ce e în jur, te cam sperii.
I.B.: E adevărat, nu e uşor să ţii ochii deschişi...
A.G.: Însă nu estetizezi „obiectul" pictură, contează numai „miezul fructului", pentru că uite, observ că aici e făcută vizibilă această întâlnire între două segmente...
I.B.: Da, şi mai este ceva. Îmi plac anumite spaţii, dar eu, totuşi, trăiesc în anumite condiţii, experienţa mea ca româncă în România, ştii? Adică până la urmă mi se pare cinstit ca aceste lucruri să se vadă chiar în pictura mea, să se vadă în felul în care, de pildă, am prezentat picturile mari. Să se vadă clar materialitatea, materialul din care am construit o astfel de suprafaţă, să se vadă faptul că au fost cusute bucăţile de pânză, că au fost cu bună ştiinţă cusute între ele, pentru că nu este întâmplător faptul că şi acestea sunt tratate la fel ca pânza aceea mare, *Latrina*, expusă la...
A.G.: La *Trasitionland Romania 2000* (expoziţie de grup la Muzeul Naţional de Artă al României, decembrie 2000-februarie 2001, curator Ruxandra Balaci).
I.B.: Da, la *Trasitionland*, dar şi în expoziţia personală *Margini*, de la Dalles din 2002, unde avea în faţă *Mormântul mamei*. Şi cele două pânze, ca şi acestea, *Interioarele* acestea, sunt alcătuite din bucăţi de pânză cusute între ele şi lipite, dar cu bună ştiinţă este lăsată structura materiei să se vadă.
A.G.: Nu te mai atrage deloc cotidianul?
I.B.: Cele mai noi lucrări ale mele sunt acestea şi probabil că voi mai lucra o vreme în jurul acestei teme, dar nu aş putea să spun acum în ce direcţie o să mă îndrept, ci doar că mi se pare că am făcut bine că am realizat această expoziţie înainte de a pleca din acel atelier, un atelier care mi-a prins extraordinar de bine. Cei 10 ani în care am lucrat acolo mi-au fost de foarte foarte mare ajutor. (...)
A.G.: Ai văzut Pompeiul?
I.B.: Nu, mi-aş dori să îl văd, însă m-am documentat mult, în biblioteci, am căutat materiale, în călătoriile mele, aşa încât îl port în suflet de mulţi ani. Şi o călătorie făcută în 1994 în Italia a contat foarte mult pentru mine, cu Veneţia, cu toate lucrurile frumoase care puteau fi văzute.
A.G.: Are vreun generic personala de acum?
I.B.: Nu, însă este „Argumentul" (text introductiv), care cred eu că funcţionează...
A.G.: „Pictura!", zice Mircea. Aşa e?
I.B.: Da!
A.G.: Cu majusculă, probabil?
Mircea Tohătan: Chiar râdeam, când am pus afişul, că e pentru prima oară când expresia aceasta: „expoziţie de pictură", înseamnă mai mult decât un enunţ banal...
A.G.: Chiar asta e! De, şi despre!
I.B.: Da!

INTERVIU CU
IOSIF KIRÁLY

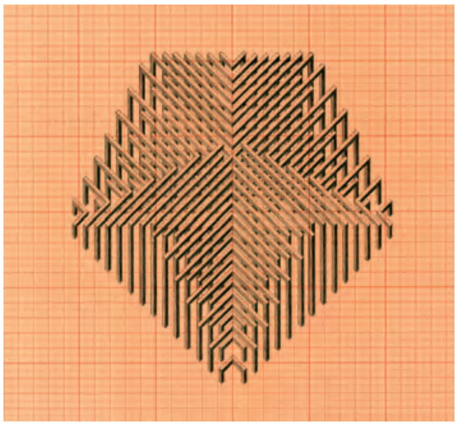
de **MAGDA PREDESCU**

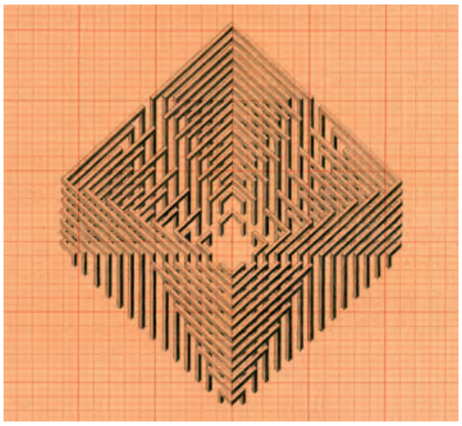
Magda Predescu: Ce amprentă şi-a lăsat asupra dumneavoastră pedagogia de tip Bauhaus de la Liceul de Arte din Timişoara pe care l-aţi absolvit în anii '70? Oraşul era un centru important pe harta artei contemporane româneşti, iar reconectarea la mişcarea internaţională se realizase cu ceva vreme în urmă, la jumătatea anilor '60, când grupurile *1.1.1.* şi *Sigma* au început să experimenteze formule neo-constructiviste. Care a fost, pentru dumneavoastră, moştenirea artistică a grupului *Sigma*?

Iosif Király: Valul de liberalizare culturală de la jumătatea deceniului 7 a permis grupului de artişti ce forma nucleul tânăr de profesori de la Liceul de Arte din Timişoara să descopere lucrările pedagogice scrise cu câteva decenii în urmă de Paul Klee, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, dar şi operele unor teoreticieni ai esteticii informaţionale, artişti sau arhitecţi contemporani cum ar fi Abraham Moles, Marshall McLuhan, Nicholas Schöffer, Yona Friedman sau grupul Archigram. Reconectarea grupului de la Timişoara la arta internaţională nu a fost deloc una anacronică. Abstracţionismul geometric, op art şi minimalismul erau curente foarte puternice în acei ani, atât în Europa de Vest, cât şi în Statele Unite sau America Latină. *Sigma* a promovat interdisciplinaritatea şi implicarea artistului în proiecte sociale într-o perioadă în care nu exista o fluiditate a informaţiei, iar comunităţile artistice erau segregate pe bază de mediu/tehnică. Din păcate, factorii de decizie administrativă şi politică din acei ani nu au avut viziunea şi inteligenţa necesare pentru a folosi în beneficiul public energia şi creativitatea acumulate de/în jurul grupului *Sigma*. Din contră, iniţiativele acestora erau privite cu suspiciune, ca posibile cauze de dezordine publică, fiind de cele mai multe ori blocate. Acesta a fost unul, dar nu singurul, din motivele pentru care membrii grupului s-au reorientat, începând cu a doua parte a anilor '70, de la social spre natură, de la proiecte interdisciplinare spre investigaţii artistice din ce în ce mai solitare, de la tehnici şi materiale alternative spre tehnici şi materiale „consacrate", de la experiment spre studiu. Totuşi, aş vrea să nuanţez şi să spun că au existat şi câteva excepţii printre oficialii regimului, l-aş numi pe profesorul Mircea Maliţa, un om de cultură şi un vizionar. Ministru al învăţământului la începutul anilor '70, acesta a aprobat şi încurajat programul experimental al Liceului de Arte din Timişoara. În perioada liceului şi, mai târziu, a Facultăţii de Arhitectură, am trecut prin diferite formule neo-constructiviste. În anii '80, structuri tridimensionale pe care le gândisem încă din timpul liceului au devenit din ce în ce mai complexe. Unele au rămas la stadiul de desen, de exemplu „Structurile modulare în cruce şi pătrat", publicate în 1986 în revista *Arhitectura*, altele s-au materializat în obiecte[1], care la un moment dat au devenit chiar instalaţii cinetice. De la grupul *Sigma* am moştenit un oarecare interes pentru natură şi ecologie, dovadă proiectele peisagistice[2] şi intervenţiile de tip land art[3], precum şi spiritul de muncă în echipă, bucuria de a împărţi ideile şi succesele cu alţii. De atunci şi până astăzi, am participat la mai multe proiecte colaborative, cel mai îndelungat fiind, desigur, grupul *subREAL*. De asemenea, întâlnirile săptamânale (un fel de cine de lucru, cum s-ar numi azi) care aveau loc, prin rotaţie, acasă la fiecare participant[4] au prelungit, în anii '80, într-un mod diferit, efervescenţa zonei de interdisciplinaritate cultivată de grupul *Sigma* în deceniul anterior. Aceste întâlniri constituiau şi o soluţie de supravieţuire intelectuală într-o societate care îşi pierduse busola şi valorile.

M.P.: Prin ce v-aţi distanţat, în anii '80, de foştii profesori? Care au fost condiţiile care au făcut posibil acest lucru?

I.K.: Evoluţia mea artistică a fost diferită în acei ani de cea a membrilor grupului *Sigma*, poate şi datorită faptului că formarea m-a ţinut în legătură cu un grup de tineri arhitecţi[5], colegi de-ai mei la





pagina alăturată:
Intervenție pe o câmpie neagră, 1983. (Lucrare realizată în colaborare cu Constantin Flondor și Lavinia Mîrșu)

sus, de la stânga la dreapta:
1. Structură modulară în cruce Nr. 7, 1987
2. Structură modulară în pătrat Nr. 7, 1987

jos:
Din seria Arhitecturi șifonate_Nr. 5, 1986

Institutul de Proiectări din Timișoara (IPROTIM), care experimentau chiar în condițiile de atunci formule arhitecturale avangardiste, fiind, în același timp, bine informați în legătură cu tendințele și problemele care frământau comunitatea internațională a arhitecților. Și nu erau puține: deconstrucția înlocuia postmodernismul de factură istorică, apăruseră noi materiale și tehnologii constructive, scrierile lui Derrida aveau un impact din ce în ce mai mare printre arhitecți etc. În perioada în care am lucrat la IPROTIM, am conceput (în diferite formule colaborative și în afara serviciului) proiecte pentru câteva concursuri de arhitectură și design, în mare parte arhitecturi simbolice – aș aminti o variantă de turn Babel numită „A Doll's House" (1983) și o acțiune-instalație cinetică cu planuri de oglinzi în râul Timiș[6]. În anii '80, am intrat în contact cu un grup de muzicieni – *Trio Constraste* – foarte interesați de experiment, care m-au ajutat să înțeleg fenomenul muzical contemporan. împreună cu ei am realizat o serie de „spectacole sincretice" (text, imagine, sunet, dans etc.). O parte din acele experimente au fost documentate și modificate în așa fel încât să poată fi transmise și prin rețeaua *mail art* în care eram foarte activ. Lucrul și discuțiile cu toți acești oameni din domenii diferite, mi-au imprimat un altfel de traseu spiritual față de cel al foștilor mei profesori, precum și de cel al multor artiști români din acei ani.

M.P.: În anii '80, fără a fi în Uniunea Artiștilor Plastici, un absolvent putea expune doar prin *Atelier 35*. Care era atmosfera de cenaclu în acei ani?

I.K.: Într-un sistem atât de controlat ca cel din România anilor '80 nu puteai activa ca artist plastic profesionist în afara UAP. În acea perioadă, regimul comunist a considerat că are destui artiști și nu era deloc interesat să încurajeze mărirea numărului acestora. Facultățile de profil artistic admiteau un număr infim de studenți, iar în anii '80 UAP practic și-a închis porțile pentru absolvenții facultăților de arte. Pentru a-i împiedica să se grupeze *underground*, orice activitate a tinerilor artiști trebuia să se desfășoare prin *Atelier 35*, organizația de tineret a UAP, creată în anii '60 și revitalizată în anii '80. *A35* funcționa ca „antecameră" pentru admiterea în UAP. Eu am avut un traseu oarecum diferit pentru că eram absolvent de Arhitectură, ceea ce nu mă califica nici măcar pentru *Atelier 35*. Eram considerat un amator. Mi s-a spus că trebuie să obțin câteva diplome și medalii la „Cântarea României" și abia apoi pot solicita admiterea în *A35*. Am refuzat această soluție și, spre mulțumirea mea, problema s-a rezolvat altfel: „cazul" meu i-a fost prezentat Anei Lupaș, care răspundea din partea UAP de *A35* și care probabil datorită faptului că a apreciat activitatea mea de până atunci a făcut în așa fel încât, la scurt timp după aceea, am primit o adeverință de la conducerea UAP București prin care eram înștiințat că pot să particip la manifestările din cadrul acestei organizații. În 1981, fiind repartizat la Târgu Jiu, am luat parte la înființarea filialei UAP din localitate. Primul președinte ales a fost Radu Igaszag (repartizat și el acolo), de care avea să mă lege o prietenie durabilă. Îmi amintesc că, pentru a valida noua organizație artistică, de la București a venit însuși Ion Frunzetti. Filiala UAP din Târgu Jiu a fost, de fapt, un fel de *Atelier 35*, datorită vârstei și statutului majorității membrilor săi. Am mai participat la câteva expoziții la Târgu Jiu și după plecarea la Timișoara. Un membru UAP putea expune în rețeaua de galerii existentă în majoritatea orașelor țării. De asemenea, putea obține un spațiu de atelier (în limitele spațiilor disponibile pe care le poseda Uniunea), putea cumpăra la prețuri subvenționate materiale artistice de bună calitate, chiar din import (culori, hârtie de desen, ustensile de specialitate etc.). Participările la expoziții sau alte manifestări artistice în afara României se realizau, de asemenea, doar prin intermediul UAP. Deși era foarte greu, nu era imposibil, dar implica, bineînțeles, un control destul de strict al creației. UAP era singura organizație abilitată să ofere un cadru pentru desfășurarea activităților artistice profesioniste. În afara ei exista doar festivalul de amatori „Cântarea României". Cu toate că atmosfera era sufocantă, oamenii încercau să trăiască normal, să iubească, să-și facă prieteni. Se formau, astfel, tot felul de micro-entități sociale ce pluteau într-un ocean de artificialitate, într-o lume pe dos guvernată de teamă, suspiciune și alienare, o lume în care limbajul era dublu, iar normalitatea era iluzorie. Această atmosferă a generat unele acțiuni și instalații din acei ani: „Acțiuni cu melci 1&2"[7], „Animalele din oglinzi" (1985), acțiunea mea din cadrul „House pARTY" (1988). În 1983, împreună cu Flondor, Tulcan și Beloescu, am făcut pe malul râului Timiș o serie de acțiuni simultane cu același titlu, „Fumul", oglindind nevoia comună de exorcizare, purificare.

M.P.: În perioada comunistă, *mail arta* a reprezentat, probabil, una dintre cele mai importante forme de artă transnațională. Pentru mulți artiști români, apartenența la rețea a fost gura de aer, suportul psihologic de care aveau nevoie pentru a menține, dacă nu o comunicare reală, măcar iluzia acestei comunicări cu lumea. Cum ați pătruns în rețea?

I.K.: Dacă anumite mesaje „neconvenționale" care

deasupra:
Cercetările unui câine (variantă), 1981-1983

sus (de la stânga la dreapta):
1. Anti-Babel_1, 1980-1983
2. Sistem modular hexagonal, 1973

pagina alăturată:
Instalaţie cu oglinzi în râul Timiş, 1985. (Lucrare realizată în colaborare cu Călin Beloescu)

astăzi ar putea fi considerate „artistice" au circulat, probabil, prin Poşta Română, chiar şi înainte de anii '80, putem vorbi în România de *mail artă* doar odată cu formarea şi conştientizarea unei „reţele" de artişti conectaţi şi ei la o reţea artistică mai mare, globală. Această reţea, inclusiv conştiinţa apartenenţei la ea, a apărut în România la începutul anilor '80, atingând apogeul pe la mijlocul aceluiaşi deceniu. Am aflat de existenţa acestei forme de artă de la Constantin Flondor care, la rândul lui, a fost „racolat" în reţea de Robert Rehfeldt, un artist experimental din Berlinul de est. Este uimitor că această formă de artă nu a fost dezvoltată chiar de regimurile comuniste pentru că ea era, de fapt, întruchiparea unor idei dragi comunismului (chiar dacă doar la nivel declarativ) – mă refer la egalitatea drepturilor şi şanselor care trebuie să le fie acordată tuturor indivizilor. Or principiile de bază ale *mail artei* erau tocmai acestea: poate fi artist oricine are acces la reţeaua poştală (cea mai democratică instituţie din lume), expoziţiile sau manifestările de mail art sunt deschise tuturor celor care vor să participe la ele, adică nu se operează niciun fel de selecţie sau cenzură; în afară de taxele poştale (adică preţul timbrelor), nu existau taxe de participare din partea organizatorilor, fiind, în acelaşi timp, excluse orice fel de pretenţii băneşti din partea participanţilor. După terminarea expoziţiei/evenimentului, lucrările nu erau restituite, ci rămâneau în posesia organizatorilor, aceştia obligându-se să trimită tuturor participanţilor o publicaţie a evenimentului – care putea fi o simplă foaie xeroxată cu numele şi adresele participanţilor sau chiar mici fanzine care conţineau reproduceri ale lucrărilor sau mici texte teoretice.
Mai puţin explicit stipulat era, însă, faptul că lucrările rămase după o expoziţie nu vor putea fi comercializate ulterior decât cu acordul artiştilor, motiv pentru care au existat câteva scandaluri legate de vânzarea unor arhive acumulate de către unii mail-artişti. *Securitatea* a fost la început suspicioasă, iar în final ostilă reţelei de *mail art*. Deşi la început a tolerat-o, spre sfârşitul anilor '80 a reuşit să o anihileze tacit, în primul rând prin cenzurarea mesajelor trimise şi primite de participanţi, dar şi prin alte mijloace de intimidare individuală, cum ar fi anchetele şi ameninţările. Eu însumi am beneficiat de un astfel de „tratament". După ce mi-au fost interceptate mai multe mesaje, am fost convocat ca să fiu beştelit de şeful UTC pe judeţ care, în urma informaţiilor primite, mă considera un individ dubios, ce pendulează între pornografie şi propagandă religioasă. Ţipa la mine şi mă întreba întruna din ce sectă fac parte. Probabil că urmele scandalului *Meditaţiei transcedentale* de la începutul anilor '80 erau încă proaspete în memoria organelor de pază ale regimului, iar *mail-arta* li se părea ceva asemănător. Pe de altă parte, atât eu, cât şi Călin Beloescu, cu care împărtăşeam cel mai mult apetitul pentru această activitate, acumulasem şi o oarecare nemulţumire faţă de nivelul artistic tot mai scăzut din reţea. Reţeaua internaţională de *mail art* era un fel de precursor al internetului de azi. Alături de câţiva artişti experimentali autentici proveniţi direct din *Fluxus* sau *Gutai*, ori alţii înrudiţi spiritual cu aceste mişcări, în reţea activau tot felul de personaje, mai mult sau mai puţin exotice, mai mult sau mai puţin dotate din punct de vedere artistic. Era un amestec pestriţ de oameni care doreau să colecţioneze astfel de obiecte (unele foarte interesante) sau pur şi simplu doreau să comunice, însă de multe ori fără să aibă ce. Pentru mine era important să trimit mesaje cât mai personalizate fiecărui destinatar şi să răspund cât mai complex şi specific temelor lansate.
Munceam mult şi cu plăcere pentru fiecare obiect pe care îl trimiteam, însă era destul de frustrant când, în loc de răspuns, primeam o tipăritură xeroxată impersonală, la fel ca cele primite de alte sute de participanţi.
O categorie aparte o reprezentau artiştii din blocul comunist care, de cele mai multe ori, erau tineri dornici de afirmare şi comunicare, care luau reţeaua foarte în serios şi pentru care aceasta era, într-adevăr, singurul mijloc de a depăşi graniţele naţionale, de a avea cel puţin iluzia participării la o lume artistică normală. Nu realizam în acei ani cât de alternativă era, de fapt, această mişcare artistică faţă de reţeaua *mainstream* de muzee şi galerii de artă. Ce mă surprinde este că, nici măcar acum, *arta poştală* nu este reevaluată şi aşezată în rândul curentelor artistice din secolul 20. Am verificat în mai multe volume dedicate artei conceptuale şi termenul *mail-art* nu este menţionat nici măcar la index, chiar dacă unii artişti (On Kawara, Joseph Beuys, Ray Johnson, Shozo Shimamoto etc.)

prezenți în acele cărți au fost, într-o formă sau alta, într-o anumită perioadă a vieții lor, implicați în rețea. Pe de altă parte, orice încercare de reconstituire conduce la muzeificare, ceea ce anulează, de fapt, spiritul *mail art*, emoția și bucuria de a găsi în fiecare zi în cutia poștală reacții la stimuli și mesaje trimise de tine înainte. Obiectele de *mail art* constituie doar trupul unui organism al cărui suflet este acțiunea și comunicarea pe care le implică rețeaua. Abia în 1996 a fost organizată o expoziție *mail art* la un muzeu de artă, Muzeul Schwerin din Germania, expoziție însoțită de o consistentă publicație, catalogul „Mail Art – Osteuropa im Internationalen Netzwerk".

M.P.: Care au fost cei mai importanți artiști pe care i-ați cunoscut și cele mai interesante acțiuni *mail art* la care ați participat în acei ani?

I.K.: Dintre artiștii pe care i-am cunoscut prin intermediul rețelei, Shozo Shimamoto a avut cea mai mare influență asupra traiectoriei mele artistice. Shozo, care provenea din gruparea artistică *Gutai* a anilor '50 (echivalentul japonez al mișcării *Fluxus*) avea atunci 60 de ani și deborda de energie. În iarna anului 1985, a făcut un tur în mai multe țări din Europa și m-a vizitat pentru două zile, la Timișoara, într-una din perioadele cele mai triste și întunecate ale României și ale vieții mele. Poate și în contrast cu acea deprimare generală, în lipsa oricăror perspective și speranțe, vizita lui a avut un impact maxim asupra modului în care am început să înțeleg arta. După schimbările politice din 1989, l-am invitat să revină în România, de data aceasta la București, unde am avut, în 1994, o acțiune împreună cu el și Călin Dan („Communication 1:1:1"). Un proiect important prin conceptul său, dar și prin consecvența și seriozitatea cu care a fost condus, proiect în care am participat de-a lungul anilor '80, a fost „Brain Cell". Inițiat de japonezul Ryosuke Cohen, proiectul evidenția funcționarea rizomatică a rețelei, producând periodic obiecte artistice colective. Dobrica Kamperelic din Belgrad era un alt protagonist foarte activ ce difuza în fiecare lună o fanzină numită „Open World" cu informații de actualitate despre *mail art*, dar și despre diverse acțiuni, concerte, expoziții din scena underground internațională. „El Djarida" era o altă fanzină foarte importantă pentru mulți *mail-artiști* din estul Europei. Era editată de Guttorm Nordø, un talentat artist punk norvegian cu care am fost în contact de-a lungul anilor '80, dar pe care l-am întâlnit abia la începutul anului 1990 când, la scurt timp după revoluție, a venit în România într-un convoi de camioane cu ajutoare. În 1986, a avut loc (de-a lungul întregului an și în sute de locații) primul congres descentralizat de *mail art*. Împreună cu Călin Beloescu am participat la acest eveniment și am trimis un text care a apărut în publicația ce aduna între aceleași coperți „sesiunile de comunicări" care au alcătuit congresul. Din această experiență am câștigat un anumit spirit ludic și disponibilitate pentru foto-montaj și alte tipuri de intervenție pe fotografie.

M.P.: Activitatea dumneavoastră din anii '80 înseamnă *mail art, instalație, performance*. Toate aceste medii au fost legate de fotografie. Cum se explică faptul că mediul fotografic a devenit atât de important în România acelor ani?

I.K.: Copia xerox circula cel mai frecvent în rețeaua internațională de *mail art*. Pentru artistul din România, însă, în mod paradoxal, fotografia era mai la îndemână. Copiatoarele erau aparate scumpe și se găseau în număr redus. Aflându-se doar în dotarea unor instituții de stat, ele erau atent supravegheate de *Securitate* pentru a nu fi folosite la tipărirea de manifeste. Filmele foto, aparatele de fotografiat și de mărit fotografii, precum și chimicalele aferente, fiind în general de proastă calitate, erau considerate ustensile de hobby și puteau fi achiziționate la prețuri acceptabile și folosite de oricine în mediul privat. Am început să utilizez fotografia în anii '70, în perioada liceului, cu scopul de a-mi documenta lucrările. Am perseverat, iar aparatul foto a devenit, treptat, instrumentul de lucru cel mai apropiat. Mărturisesc că cele mai multe dintre experimentele făcute în medii precum performance, instalație sau land art au fost concepute, în primul rând, pentru a fi fotografiate. Astfel de acțiuni și instalații nu puteau fi prezentate ca atare în galeriile de artă din România anilor '80. În mintea mea, publicul căruia îi erau destinate se afla ori în alt loc, ori în alt timp. Punându-le în plic și trimițându-le în lume era un gest similar cu cel al naufragiatului care își introduce mesajul într-o sticlă și îi dă drumul în ocean. Multe fotografii care au documentat acțiunile din acei ani au putut să fie publicate în diverse locuri, grație rețelei *mail art*. Astfel, fotografia a servit atât dorinței de arhivare, cât și intenției artistice în sine.

M.P.: Cu seriile fotografice din anii '80 ați pătruns în zona ludicului, a defragmentării postmoderne și a corporalității. Dacă adăugăm faptul că *mail arta* este o formă de nomadism cultural în care dispare ideea de autor unic, de autenticitate, originalitate, întrebarea legitimă care apare este dacă ați avut, în anii '80, conștiința că sunteți un postmodern ?

I.K.: În anii '80 a fost imposibil să am acces la o bază de date consistentă despre arta contemporană. Citeam, din când în când, câte o carte sau câte un articol care circulau pe sub mână (de obicei fotocopiate), parcurgeam informațiile din fanzinele *mail art* pe care le primeam în cutia poștală, urmăream emisiunile culturale difuzate de televiziunea iugoslavă, dar imaginea mea despre arta acelor ani erau una foarte fragmentară. După cum am mai spus, eram mult mai familiarizat cu postmodernismul în arhitectură, care în anii '80 era considerat deja istorie. Îmi amintesc că am fost foarte contrariat și chiar confuz când, în 1985, Shozo mi-a spus că în rețea cel mai mult contează să fii activ, să ții rețeaua în flux, deci **să faci** și abia pe planul doi este ceea **ce faci**. Am meditat mult asupra acestor lucruri până am înțeles și am acceptat că rețeaua însăși este un produs artistic colectiv, un meta-organism care trebuia să pulseze, să inspire și să respire zilnic prin activitatea fiecărui participant. Din perspectiva de azi, pot spune că, deși lucram și mă comportam într-un mod postmodern, în ceea ce privește artele vizuale postmodernismul a fost pentru mine mai degrabă o intuiție.

Note:

[1] *Seriile „Anti-Babel" (1983-1985), „Cercetările unui câine" (1983) și „Structura Fagure" (1976-1985)*

[2] *Participarea la expoziția „Om, oraș, natură" de la Iași, în 1982, unde pentru faza a doua am conceput un proiect comun cu Constantin Flondor și Doru Tulcan*

[3] *„Personaj și benzi perforate de calculator într-o pădure", în 1975 (individual) și „Intervenție pe o câmpie neagră", în 1983, împreună cu Lavinia Mîrșu și Constantin Flondor*

[4] *Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru și Elena Tulcan, Ileana Pintilie, Iosif Király*

[5] *Ion Andreescu, Vlad Gaivoronschi, Șerban Sturdza, pentru a numi doar câțiva dintre ei*

[6] *Împreună cu Călin Beloescu, în 1985, pentru un concurs din Japonia cu tema „Apa"*

[7] *Împreună cu Călin Beloescu, în 1986*

INTERVIU CU
PETRU LUCACI
(23 ianuarie 2012 - Fragmente

de **ADRIAN GUŢĂ**

deasupra:
Clarobscur 4, ulei pe pânză, 240x250 cm, 2008

Adrian Guţă: Când a apărut corpul uman în creaţia ta, când a început să te preocupe mai mult?

Petru Lucaci: M-a interesat dintotdeauna, dar s-a constituit într-o temă specială abia prin anii '83-'84...

A.G.: Prima ta personală?

P.L.: Prima personală a fost la Galeria de Artă a Municipiului Bucureşti (*Vatra*, 1984), girată de profesorul meu Ion Sălişteanu, care a expus împreună cu mine. Am mers pe ideea de natură moartă, cu trimitere spre vatră, spre foc, spre ardere.

A.G.: Simţeai că faci parte deja dintr-o direcţie mai amplă, cu subdirecţii? Că faci parte dintr-o generaţie?

P.L.: Am simţit dintotdeauna nevoia de schimbare. Mi s-a părut că un artist este „ţinut în priză" de nevoia de a descoperi. După ce ai ajuns la nişte rezultate, cred că e bine să părăseşti locul îndreptându-te spre altceva, pentru că altfel intri în manieră, într-un fel de auto-pastişă. Eu cred că un bun artist trebuie să surprindă prin ceea ce face.

A.G.: Îţi propun să reconstituim pe scurt punctele pe care tu le consideri importante ale traseului anilor '80.

P.L.: După expoziţia de debut, am făcut o altă expoziţie, la Galeria Eforie, în care am prezentat acele cufere-depozite, acele cutii, încasetări. Geometrii care determinau forme simple, al căror conţinut nu puteai să-l ghiceşti, nu era descris, decât rareori. După această etapă, am revenit la figurativ şi am construit o expoziţie în care încercam să „ilustrez" cele şase zile ale Genezei. Primele faze erau abstractizante, era un hău negru din care se desprindea lumina..., până s-a ajuns la creaţia supremă. Apoi, un periplu cu cele două personaje prin zona terestră, în infern...

A.G.: Am şi văzut unele dintre aceste lucrări în atelierul acela minuscul, din strada Elie Radu, incredibil de mic...

P.L.: Le-am făcut într-un atelier de 1x3 metri, dimensiunile pânzelor erau 2x2 m, însă erau practic nişte frize care trebuiau văzute împreună. Am lucrat acele picturi de la distanţa de 1 m.

A.G.: Am vorbit studenţilor de eroismul atelierului atât de mic, încât voi trebuia să lucraţi de multe ori pe fragmente.

P.L.: A fost un puzzle până la urmă, pentru că lucrările au fost făcute separat, în sala de expoziţie am încercat o reaşezare a lor în sensul de citire.

A.G.: Unde s-a deschis expoziţia?

P.L.: La Căminul Artei (*Geneza*, 1988). Catalogul trebuia să primească un aviz. Pe acel material s-a scris „Nu" şi s-a semnat şi s-a pus ştampilă. Am apelat la diverse persoane care ar fi putut să mă ajute şi să explice demersul meu, pentru că nu era nimic subversiv. Erau câteva imagini mai violente: corpuri în flăcări, în atmosfera de iad, de foc, apăreau corpuri „traumatizate" la nivel cromatic şi al expresiei formale. Expoziţia s-a deschis pentru că un vicepreşedinte de atunci al Uniunii Artiştilor Plastici, Horia Flămându, m-a luat în maşina lui şi am mers la Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, a pledat pentru mine, neştiindu-ne, neavând relaţii. Am finalizat şi catalogul. Pe atunci, noi artiştii căutam să insinuăm tot felul de situaţii, făceam aluzii la starea noastră de nemulţumire, dar eu nu am făcut-o explicit, nu voiam să devin erou, nu eram militant, eram discret.

A.G.: Cum funcţionează în pictura ta relaţia figurativ-abstract? Ea a avut fluctuaţii, schimbări de accent. Cele două opţiuni, poate cel mai adesea, au convieţuit.

P.L.: Da, au convieţuit, pentru că, până la urmă, sunt lucruri complementare, într-un fel. (...) Noi eram, în anii '80, într-o stare de nelinişte maximă, oricât pozam în oameni calmi. În noi se întâmplau nişte drame, erau tensiuni, plus lipsa de informaţie, nu puteam să ieşim, să ne mişcăm, nu puteam să cunoaştem în mod direct fenomenul contemporan acolo unde se întâmpla, în miezul său. Toată tensiunea care se acumula în noi, o transferam în operă. De aceea, eu cred nu numai că expresio-

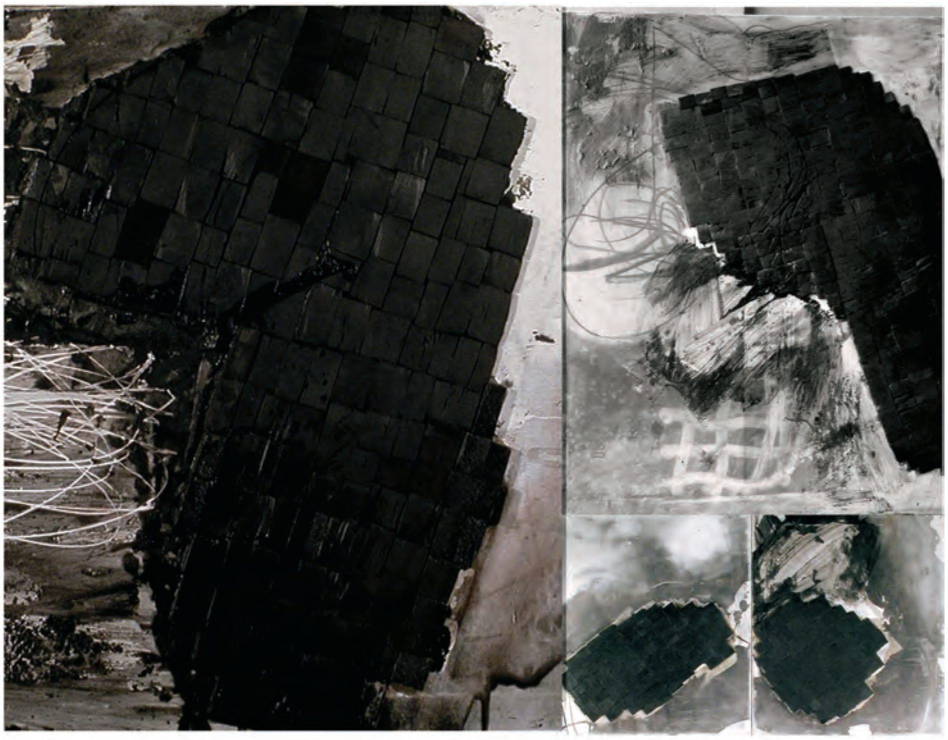
nismul era aproape de noi, un model incitant, dar el era și forma prin care exorcizam acumulările acestea. (...)

A.G.: Ai învățat „meserie” bună în școală? Sălișteanu cum era ca profesor?

P.L.: Sălișteanu nu ne-a impus nimic, din prima zi ne-a lăsat libertate totală, puteam să lucrăm și cu alte instrumente decât cele obișnuite. Eu am încercat, pe de altă parte, să fiu exemplar la cursurile de tehnici, încât să fac o copie cât mai veridică, să recuperez dimensiunea academică. Am avut toată viața mea respect pentru lucrurile bine făcute.

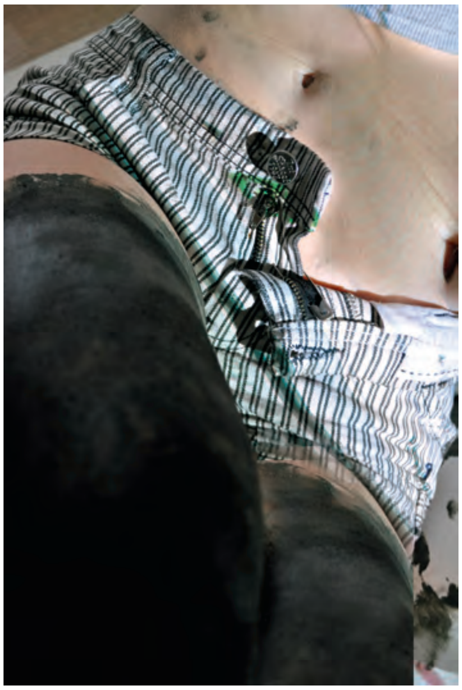
A.G.: Cum ai făcut pasul, de la această abilitate tehnică însușită, la experiment? După 1989, „ai ieșit din suprafață”, ca să citez titlul unei serii importante de-a ta, ai ajuns la fotografie, la imaginea digitală și convergența ei cu pictura.

P.L.: Am fost întotdeauna adeptul principiului că trebuie să treci prin mai multe experiențe și să ai capacitatea să faci orice, în orice moment, nu să fii handicapat de lipsa unui instrumentar de lucru adecvat. Însă important era ce vrei să transmiți și cum. Neliniștea a îmbrăcat „haina” neoexpresionistă, pentru că era mai aproape de drama noastră, de tensiunea noastră, stilistic s-a formulat un discurs adecvat transmiterii acelui tip de mesaj.



deasupra:
Lightbox, 80 x 60 cm, 1995

stânga:
Noctumbre, cărbune / ceară / pânză, 190 x 210 cm, 1993



A.G.: Vorbeai de lipsa și de setea de informație. Tu ai arătat totuși, de timpuriu, că stăpânești o cultură vizuală consistentă, care a sporit cu vremea. Cum ajungeai la informația externă?

P.L.: Încercam, pe atunci, să trimit lucrări în tot felul de expoziții internaționale, aceste participări însemnau și cataloage. Ne pasam între noi tot felul de adrese, de la *mail art* la alte repere, tocmai ca să primim aceste cataloage, să vedem ce se întâmplă în lume. Am încercat să-mi fac abonamente la reviste din străinătate. Primeam aceste reviste, nu toate, dar unele ajungeau până la mine. Dacă plecau sau veneau prieteni din străinătate, singura mea dorință era să-mi aducă o revistă de artă, un album...

A.G.: Au fost artiști, de pe scena internațională, la care te-ai raportat în vreun fel anume, dacă nu cumva te-au și influențat? Ai avut modele în arta românească?

P.L.: Mi-ar fi plăcut să mă sincronizez cu arta lumii, dar nu am avut suficiente date ca să fiu motivat de un anume demers, de un anume artist. Până la urmă, cred că noi atunci eram mult mai autentici, investeam în noi înșine...

A.G.: Pe scurt, uneori lipsa de informație este benefică pentru a te descoperi pe tine însuți.

P.L.: Era o introspecție, era o stare, atelierul era un refugiu și acolo încercai să te desprinzi de griul din stradă și de stupizeniile din lumea social-politicului.

(...)

A.G.: Expoziția personală *Ieșirea din suprafață* (Muzeul Național de Artă al României, București, 1995) a fost primul reper important postdecembrist?

P.L.: Prima expoziție importantă, după Revoluție, a fost cea pe care am făcut-o la Strasbourg (1994). De fapt, am avut două personale acolo. Arătându-le unor galeriști ce făceam, mi-au spus că pictez ca un american – erau și dimensiuni mari, poate că pânzele aminteau și de De Kooning, prin gestualism...

A.G.: Îmi aduc aminte că ai avut o expoziție și la Dalles, despre care am scris, și mi-a venit în minte aceeași trimitere.

P.L.: Așa e. Întâi a fost cea de la Dalles, *Bandaje pe răni* (1993). Am intervenit asupra pereților despuiați ai Sălii Dalles, aruncând culoare pe ei, vopsind un perete în roșu, altul în albastru. Am desfășurat o lucrare de 16 metri și alte pânze mari. Atunci am făcut și primele obiecte, era un spațiu care trebuia populat; mi s-a părut că din fresca aceea trebuie să iasă în spațiu elemente care să facă legătura cu privitorul.
Cel care avea Galeria Espace Suisse, în Strasbourg, o galerie pe patru nivele, m-a programat cu o personală. M-am dus să văd spațiul. Am înțeles de ce m-a invitat: era în acel moment o expoziție cu șapte americani, între care De Kooning, Rauschenberg, Andy Warhol. Apoi, eram programat eu împreună cu o americancă, Susan Rauch. Eu știam spațiul artistic american doar din cărți, însă mi l-am apropriat, eram fascinat de către De Kooning, Rauschenberg, Pollock. Puteam să recurg la citat cultural, dar nu, am lucrat pe coordonate proprii, probabil încurajat de unele modele...

A.G.: Ai avut la un moment dat o ofensivă expozițională remarcabilă: puțini artiști cred că au deschis, asemenea ție, patru expoziții personale deodată, în spații bucureștene, în anul 2001. Grupajul se subsuma genericului *Ubicuitate: Corpul ca proiect cultural*. Multiplul eveniment coincidea, parțial, cu trecerea de la explozia cromatică ce te bucurase și preocupase mult timp, spre dominația negrului. De ce această schimbare?

P.L.: Am început simultan mai multe proiecte. Fiecare a avut traseul său. O componentă a *Ubicuității*... a fost cea cu negrul, care a plecat tot de la corp. Acolo, inițial erau desenate niște corpuri, care au fost „reclădite" din această materie, cărbunele, care a „îngropat" motivul și l-a abstractizat.

A.G.: Parcă aveau semantic și rolul de umbre, aceste forme în cărbune.

P.L.: Da, eu le-am intitulat *Noctumbre*, pentru că ele se rezumau la o matrice, amprentă a obiectului, a corpului. Am câteva lucrări care lasă să se vadă traseul parcurs; am lucrări compuse din patru elemente, dintre care două sunt desene în cărbune, care constituiau structura imaginii, iar celelalte două sunt „clădite" din aceste „cărămizi" de cărbune. Asta a declanșat o cantonare de mai lungă durată în zona negrului: am descoperit un univers fascinant, pe care am încercat să-l cercetez și printr-o teză de doctorat.

A.G.: De ce te-ai apropiat de negru?

P.L.: Este vorba de un alt tip de sensibilitate a privirii. Lucrările în cărbune au o altă tactilitate, au o căldură, sunt catifelate, lemnul acela șlefuit, umbrit de flacăra care îl arde și care mângâie materia și o pune în valoare, developează un registru de expresie foarte interesant. M-am îndreptat spre negru din nevoia de a înnoi limbajul picturii. Am descoperit întâmplător această materie după 1990 în Germania, într-un magazin cu materiale pentru artiști: cărbune lat, am cumpărat câteva bucăți, se desenează altfel cu el. Am încercat să colez câteva bucăți pe hârtie, în lucrări mai mici...

A.G.: Și totuși, atunci, în acele expoziții, coexista descoperirea negrului și negrul-formă, cu reprezentarea corpului încă în situații care aminteau și de neoexpresionism, și de explozia cromatică. Era această dualitate.

P.L.: Asta pentru că eu am construit patru proiecte diferite. Toate erau legate de corp. Un proiect era conectat la tradiție: pictură, ulei pe pânză și tot instrumentarul din jurul acestui univers. Al doilea era pe relief: am făcut mulaje după corp, integrate în casete. Era proiectul cu negru, cărbune, care folosea un cu totul alt limbaj, și era al patrulea proiect, a patra expoziție, care a fost de artă digitală: am creat imagini digitale, prelucrări, prezentate în lightbox-uri și ca printuri, intervenții pe pânză.

A.G.: Așa a început seria *Clarobscur*?

P.L.: Oarecum. După ce am făcut cercetarea asupra

stânga:
Black therapy, print digital pe pânză, 100x150 cm, 2011

dedesubt:
Black therapy, print digital pe pânză, 100x70 cm, 2011

pagina alaturată (de la stânga la dreapta):
Black therapy, print digital pe pânză, 100x70 cm, 2011

negrului începând din 2000, la un moment dat am epuizat, am închis proiectul cu cărbunele, deoarece mi s-a părut că încep să fiu repetitiv, și am trecut la o altă fază, care a însemnat apropierea de tema clarobscurului și de semnificațiile lui... Aici sunt și mesaje legate de clarul și obscurul din viața noastră, din societate. Am început *Clarobscur*-ul lucrând pe două fronturi: unul a fost cel digital, pe care mi-am pregătit imaginile, celălalt a fost transferul pe pânză – am făcut ulei pe pânză, apoi am revenit și am făcut un mixaj între elemente care sunt pictate, puse în relație cu fotografia...

A.G.: Oricum, și fotografia devine picturală aici.

P.L.: Am vrut să ma las îmbibat de atmosfera picturii, în transferul digital. Până la urmă, probabil, profilul nostru de început ne-a ținut destul de aproape de partea estetizantă a imaginii. Niciodată nu m-am putut îndepărta radical de chestiunea asta, să fac lucruri „rele", „urâte". (...)

A.G.: *Clarobscur* este seria în actualitate?

P.L.: Am făcut și expoziții în Europa cu acest proiect (*Clarobscur I*, Institutul Cultural Român, Paris, 2007; *Clarobscur II*, Galerie Paul Amarica, Paris, 2008). Cu *Clarobscur* în pictură nu am ieșit încă; de fapt, am prezentat trei din aceste lucrări la Sălile Dalles, când am participat la expoziția de grup *8 art+*, în 2008.

A.G.: Seria Clarobscur-pictură e un *work in progress*.

P.L.: Paralel cu proiectul acesta, lucrez la altele două, prin care merg și spre fotografie și vreau să fac și transferul în pictură. Unul este *Black Therapy*, care oferă un alt registru de semnificații ale negrului, și un proiect legat de corp, umbră; despre umbre.

A.G.: Care este relația ta cu studenții? Cum funcționezi tu dincolo de atelierul propriu, în atelierul școlii?

P.L.: Cred că am o relație excelentă cu studenții. Sunt pasionat de zona didactică. Dincolo de activitatea de atelier, eu îi antrenez în tot felul de proiecte individuale sau colective. Mulți dintre studenții mei au fost cooptați în expoziții, interne și internaționale. Mizăm pe acumulări în plan academic, și aici încercăm să permanentizăm studiul, și pe transferul acestor acumulări în proiecte personale, încă din anul I. Dimensiunea academică presupune nu numai analiza, implicarea în planul recuperării pe direcția tradițională, ci înseamnă și vehicularea unor limbaje din spațiul contemporan. Simți natura fiecărui student, în funcție de aceste opțiuni, îl poți încuraja pe un drum sau altul.

A.G.: Noua pictură figurativă a generației tinere lucrează mult cu relația între fotografie și pictură. Aparatul fotografic digital este pentru ei un al doilea „organ de percepție", îl folosesc zilnic, ceea ce influențează chiar viziunea lor ca artiști. Ce crezi că se va întâmpla cu pictura, fie într-un sens tradițional, fie într-un sens extins?

P.L.: Mie mi se pare că ceea ce se întâmplă cu pictura, în momentul acesta, este foarte bine. Pictura este „pe val".

A.G.: Se vorbește și de pictură neo- sau postconceptuală.

P.L.: Beuys zicea că vom face toți artă într-un viitor apropiat. Ei, nu putem face toți artă. Diferența este că un artist, pe lângă capacitatea de a vehicula idei și mesaje, are și capacitatea reprezentării. Începuseră să nu mai fie evaluate harul, talentul, abilitatea, date care sunt definitorii pentru profilul unui artist. De ce să nu le evaluăm? Realismul social actual a conjugat cele două tendințe.

A.G.: Așadar, în opinia ta, ceea ce este mai bun în pictura actuală, este rezultatul unei convergențe între o problematizare social-politică, și abilitățile tehnice/calitatea estetică?

P.L.: Da. Pictura a fost cu mesaj, tot timpul. Eu am avut, în oferta mea educațională, două obsesii: una legată de acest tip de realism social – prin el recuperam dimensiunea academică, pe care mă interesa s-o fixez cât mai bine în conștiința celor cu care lucrez, pentru că eu cred că este obligatoriu să ai un limbaj cât mai performant, și pe urmă să te întrebi în slujba a ce pui acest limbaj. A doua obsesie a fost cea a negrului. Să construiesc în jurul temei negrului un proiect educațional. Am încercat să conjug cele două idei și prin *Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice...*

A.G.: Ajungem de la programul didactic la cel curatorial.

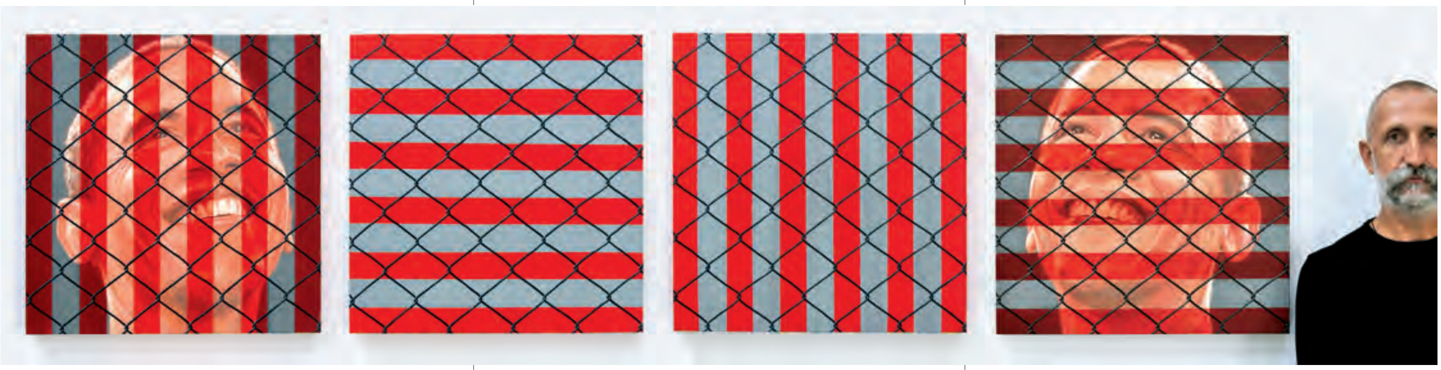
P.L.: L-am extins în afara școlii, prin expoziții... E un proiect, acesta curatorial, care vreau să continue.

DIALOG CU
VALERIU MLADIN

de **DANIEL NICOLESCU**

„Multe capodopere universale s-au realizat la Curţi mai mari sau mai mici..."

Daniel Nicolescu: Ai străbătut mai bine de jumătate de veac. Din atâta amar de ani, vreo treizeci i-ai petrecut cu pensula în mână şi (hai să mai şi râdem) vreo şase călare (în 2004, primeai distincţia de Cavaler al Meritului Cultural). Câtă singurătate s-a strecurat în aceşti 50 de ani? Îţi fac bine la sănătate laurii publici?
Valeriu Mladin: Când munceşti mult, nu apuci să numeri anii care trec. Şi totuşi timpul zboară şi e necruţător. Acesta ar fi şi unul din motivele pentru care mă fotografiez adesea alături de lucrările mele, pentru a surprinde nu numai dimensiunea fizică a tablourilor, ci şi pe cea temporală, a realizării lor. Mi-am petrecut o parte destul de mică de timp cu pensula în mână, asta pentru că nu pictez numai cu pensula ci, de cele mai multe ori, cu fragmente textile de diferite facturi, înmuiate în vopsea sau direct cu degetele. De asemenea, o altă parte din timp am afectat-o altor experimente, folosind medii cum ar fi fotografia, instalaţia, performance art, sculptura şi, în ultimul timp, arta video.
Cu patru băieţi, cu vârste între 11 şi 28 de ani şi cu o soţie minunată, nu poate fi vorba de singurătate. Orice om are nevoie din când în când de recunoaşterea publică, dacă vrei ca o confirmare a ceea ce face. Pe de altă parte, ştim cu toţii că multe dintre aceste aprecieri oficiale sunt adeesea subiective sau formale.
D.N.: Uşurinţa cu care răspunzi solicitărilor artistice (şi când spun asta mă gândesc la năucitorul tău palmares de expoziţii de grup, în care, de la „Sexul lui Mozart" la „Vizitându-l pe Velasquez", ai trecut prin zeci de teme, abordate de fiecare dată seducător şi fără crispări), mă împinge la o întrebare rea. Crezi că ai fi avut stofă de pictor de curte? Nu uita că nici señor Diego nu s-a sfiit să picteze suverani şi infante...
V.M.: „Palmaresul" despre care vorbeşti ar trebui să amintească, în primul rând, expoziţia „Zece ani după" (poate cel mai profund proiect al meu), găzduită de Muzeul Naţional de Artă al României, exact la zece ani după evenimentele din decembrie. Am expus atunci o pictură în ulei pe pânză având o suprafaţă de 30 de metri pătraţi (probabil până acum cea mai mare realizată în România) reprezentându-i pe tinerii ucişi, cu certificatele de deces pe piept. În faţa acestei lucrări, pe jos, înşirate pe marmură mânjită cu lut, aşezate pe cearceafuri albe, aşteptau în tăcere, cu mâinile încrucişate pe piept, opt trupuri în mărime naturală (sculpturi gramineice), cu aspect de moaşte, realizate din grâu germinat (o tehnică cel puţin la fel de originală ca şi pictura cu cacao, la care am experimentat foarte mult).
Sunt multe alte expoziţii, serii de lucrări sau lucrări separate care cred că merita să fie văzute, despre care se ştie prea puţin şi pe care cei interesaţi le pot vedea accesând blogul meu: http://mladinvaleriu.blogspot.com.
Întrebarea nu mi se pare deloc rea. Ne-a rămas ruşinea de a-l picta pe Ceauşescu. Doar la noi a fi pictor de Curte înseamnă ceva negativ. Ce-i drept, e o noţiune anacronică, însă mulţi artişti mari ai lumii au tânjit după acest statut, şi multe din marile capodopere universale, în toate domeniile, s-au realizat la curţi mai mari sau mai mici.
D.N.: Ultima ta expoziţie, „44", susţine un dialog neconvenţional şi de aceea extrem de incitant, cu imaginea Statelor Unite. Pe de-o parte, avem focalizarea pe mâna de culoare care depune jurământul pe Biblie (din secţiunea reverenţioasă „Human rights", „Coliba unchiului Tom" a expoziţiei), pe de alta portretele cu cacao ale lui Obama, în care îmi pari un jucător de darts care zvârle săgeţica în efigia prezidenţială. Fascinaţie şi respingere,



simultană, a mitului american? Sau doar ironie, mai bine sau mai puțin bine mascată?
V.M.: Eu cred că în proiectul „44" nu e deloc mai multă ironie decât în orice producție artistică americană. Aș privi lucrurile mai degrabă cu umor, decât cu ironie în cazul de față. Nu e nimic ironic atunci când spun că președintele Americii e de altă culoare. Tocmai acesta e lucrul minunat, că, odată pentru totdeauna (sper), această barieră a fost spulberată. Acum, să spui că un om e negru nu mai reprezintă o jignire. Ce poate fi jignitor în a picta cu brun pe cineva care chiar așa este? Cacaua poate avea conotații negative doar în limba română. în fond, cacaua este un pigment natural la fel ca atâtea altele, care, în plus, provine din Africa. Nu văd unde e ironia.
Eu cred că tocmai celelalte lucrări pot isca ceva mai multe comentarii. Dar asta am și dorit. Cu fiecare lucrare am avut ceva de spus.
D.N.: Chiar așa, unde stă America pe harta viselor tale artistice? Cum ți se pare plasată în privința șanselor pe care le oferă artiștilor? În comparație cu Europa, desigur.
V.M.: Nu am trăit încă pe viu experiența americană. Europa, firesc, îmi este mai familiară. Acum există foarte multe oportunități de afirmare, în special pentru generațiile tinere, în ambele părți.
D.N.: Știu, din puținele dialoguri pe care le-am purtat cu tine, că îți vorbești de bine confrații. Chestie rarisimă printre plasticieni. E politețe sau căldură autentică, sentiment de solidaritate de breaslă?
V.M.: Nu știu dacă am aceeași atitudine față de toți colegii de breaslă, însă cu siguranță mă interesează tot ceea ce fac cei din primele rânduri și sunt mereu atent la ultimele producții ale generației tinere.
D.N.: Dali, citându-l pe Ingres cu emfază, spunea că „desenul e probitatea artei". Mai face Valeriu Mladin exerciții de probitate? Adică desene, așa ca o developare Polaroid a vedeniilor care îl asaltează?
V.M.: Desenul – „probitate a artei" mi se pare cam mult spus. Să nu exagerăm. Deși de mulți ani, iată, predau desenul (și culoarea) la Universitatea Națională de Artă și am reușit să obțin rezultate remarcabile cu studenții, cred că desenul își are rostul, locul și importanța lui în istoria artei. Cei care doresc să vadă cum mă manifest ca profesor, pot accesa blogul: http://mladinmasterclass.blogspot.com/. Acum trei săptămâni, am început să țin și cursuri particulare de desen, pictură și istoria artei, împins fiind să o fac, de ani de zile, de prieteni și de oameni care mă cunosc. Arta e atât de diversă, mai ales în zilele noastre... Au existat mari artiști care au stat mai slab cu desenul, sau care, pur și simplu, nu au avut nevoie de el. Ingres e un mare desenator, însă se știe mai puțin că se ajuta mereu în realizarea desenelor sale de Camera lucida, un sistem optic răspândit în acea vreme, care, la fel ca și Camera obscură sau, din momentul apariției sale, aparatul de fotografiat, au folosit artiștilor în încercarea lor de a reproduce cât mai fidel realitatea. Sunt mulți artiști celebri de la care nu ne-au parvenit desene. Poate cele mai bune exemple ar fi Frans Hals, Caravaggio, Vermeer van Delft sau Velasquez. Se știe ca acești artiști lucrau folosindu-se de descoperirile opticii, aidoma artiștilor de astăzi, care lucrează în Adobe Photoshop. Distincția între desen și pictură a fost dintotdeauna artificială. Se consideră desen ceea ce este realizat pe hârtie.
În ceea ce mă privește, deși este realizată pe pânză, seria lucrarilor cu cacao ar putea fi la fel de bine catalogate ca desene, așa cum seriile de desene policrome sau monocrome din prima perioada a creației mele pot fi la fel de bine considerate picturi.

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
1. Reply, 2010. Foto: Valeriu Mladin
2. Obama, din Proiectul „44", 2010. Foto: Valeriu Mladin

sus:
Guantanamo, 2010. Foto: Valeriu Mladin

deasupra:
Sky, 2010. Foto: Valeriu Mladin

D.N.: Și, decurgând din întrebarea anterioară, o alta: există, printre planurile tale de viitor, o expoziție de desen? O întreprindere din aceea făcută de amorul de artei?
V.M.: Tot ceea ce fac e de amorul artei. Am avut multe desene realizate în special cu sanguină. Din păcate, în acea perioadă nu aveam obiceiul să-mi fotografiez lucrările. Am desenat însă mult mai mult cu vopsea de ulei pe hârtie. Acestea sunt lucrările mele de început. Dar trebuie să spun că am fost la fel de inventiv și în desenul cu cărbune, cărbune presat, în care am desenat și cu pensula dar și cu penița, obținând din pulberea de cărbune, la fel ca din cea de cacao acum, un pigment solubil în apă.
D.N.: Ensor sau Warhol? Rothko sau Chuck Close? Vin sau must? Ceai sau cafea?
V.M.: Ca să-ți răspund în aceeași cheie, cred că orice artist este un cocktail mai mult sau mai puțin original, care amestecă, după iscusința și talentul său, ceea ce i-a plăcut mai mult din ceea ce a putut cunoaște. În cazul meu și cu puțină cacao.

Interviu apărut în Ziarul Financiar, 4 noiembrie 2010.

VIDEO-INTERVIU CU **ROMELO PERVOLOVICI**
(9 martie 2008) - Fragmente

de **ADRIAN GUȚĂ**

Adrian Guță: ...Ceea ce vrei tu să spui este că te-ai desprins de noțiunile tradiționale de „sculptor" și „sculptură". Și, vezi, sunt zone în care se vorbește despre sculptură *as an expanded field*, ca un câmp extins de investigații...

Romelo Pervolovici: Absolut. La un moment dat făceam instalațiile acelea de sunet, îi spuneam „sculptură în sunet". Chiar și mie mi-a trebuit mult timp să înțeleg ce înseamnă sculptură în sunet... Deși începusem să fiu preocupat de această formă de exprimare, mi-a trebuit mult până să simt volumul care este creat de sunet și care circulă în spațiu. Și ce înseamnă, tehnic, tipul de sunet, cum plimbi sunetul, unde duci un sunet înalt, unde duci un sunet jos, ca să-l plimbi prin cameră și să-l transformi, să zicem așa (în termenii sculpturii tradiționale), într-o expresie a spațiului. (...)

A.G.: Pe de o parte tu pari un tip care vrei să ai o viziune a viitorului apropiat și una a viitorului mai îndepărtat și asta înseamnă simț analitic, de organizare succesivă a intențiilor, dar în același timp preiei impulsuri și le dezvolți aproape spontan. Cine ești tu de fapt?

R.P: ...„Și încotro ne îndreptăm?"...Păi asta încerc și eu să aflu. Nu știu cine sunt. De exemplu, acum sunt preocupat de „sculptura meteorologică", însă de fapt eram preocupat de ea de multă vreme. O să-ți prezint proiectul de catalog și o să înțelegi mai bine: de fapt, prin catalogul ăsta mi-am propus să rup cronologia (volumul Romelo Pervolovici: *Sculptura – de la obiect la vibrație/Sculpture – From Object to Vibration*, Editura META, 2008). Sunt foarte multe lucruri pe lângă care treci, pe care la un moment dat le faci într-o schiță sau într-un gând, le abandonezi, ele de fapt nu au avut public, apoi te întorci la ele peste câțiva ani sau peste câteva zile. Cel puțin la mine, sunt foarte puține lucruri care au fost constante așa... hai să zicem formal. Îmi place să cred că toată preocuparea mea se concentrează pe faptul că lucrez la „forma unică a lucrurilor multiple" – te afli într-o permanentă fragmentare a realităților cu încercarea de a prinde acel singur unghi, acea stare unică despre care nu știi dacă e sculptură, nu știi ce este. (...)

A.G.: În ce situație te simți tu mai în largul tău actualmente: ca artist, curator, ca om care pune în mișcare lucruri pentru alții și ale altora, sau pe ale lui?

R.P: Când am făcut prima ediție a Bienalei, intenția mea a fost să semnez toate lucrările...

A.G.: E vorba de Bienala...

R.P: Tinerilor Artiști. Internațională.

A.G.: Prima de felul acesta organizată în București (începând din 2004).

R.P: Eu am considerat că am realizat împreună cu Madi (Maria Manolescu), un gest de artă contextuală, iar intenția era chiar să semnăm, pe catalog, toate lucrările. Am avut prieteni care mi-au spus: „Dacă vrei să faci și a doua ediție, nu fii atât de radical pentru că nu suntem un spațiu cultural îndeajuns de permisiv. Care este intenția? Dacă rămâne ca gest artistic, atunci semnează, dacă vrei să faci și o a doua ediție, și a treia... las-o mai moale și o anunți pe aceasta ca pe un gest de artă contextuală". Ce vreau să spun: artistul contemporan nu mai este artistul de acum 30 – 40 de ani..., acel „funcționar" al artei, care era într-un raport de echilibru, de constanță și de bun-simț, ca să spunem așa, cu această „fabrică", care se numea Artă... Acum lucrurile sunt atât de dinamice și atât de complexe încât nu mai cred în artistul acela frumos, barbizonist, cu șevaletul în spate. Eu nu am senzația că fac pentru altcineva ceea ce fac. Am senzația...

A.G.: Că e tot un proiect al tău!

R.P: Că e tot un proiect al meu. E adevărat că există o presiune a responsabilității. Am o vârstă... când aveam 20 de ani nu am fost ajutat și simt nevoia să-i ajut pe tinerii aceștia, dar lucrurile țin și de un alt resort. E fantastică întâlnirea cu tinerii, ai impresia că le dăruiești ceva și, în fapt, mai mult primești. Primești mult mai mult decât dai, e un schimb extraordinar de interesant. (...)
De fapt am fost tot timpul între concept și formă. Tot timpul am refuzat să fiu prizonierul uneia dintre ele și întotdeauna am fost în trecerea, în glisarea dintre...

A.G.: Tu ești un artist de interstițiu.

R.P: Așa zici tu!

A.G.: Așa zic eu, dar în sensul frumos al cuvântului, al acestei pendulări, al acestei dinamici perpetue. (...)

R.P: Stâlpul, golul și cupola sunt cele trei elemente cu care am lucrat tot timpul. Nu e mare filozofie... E vorba despre ce se întâmplă cu golul, cu golul dintre stâlpi și tot ce se întâmplă cu această „hălcuire" a unului...; de fapt, acea formă care a fost „hălcuită" este chiar golul. Golul care este nelimitat, care nu poate fi prins în niciun tipar for-

alăturat:
Găvanul mare/ The Big Gavan, 1985
sculptură meteorologică / Weather border sculpture
proiect/ project, 600 x 540 x 400 cm

mijloc:
Meduza/ Jellyfish, Sibiu, 2007
sculptură electronică interactivă / electronic interactive sculpture
rășini, fibră de sticlă, echipament electronic/ resins, glass fibres, electronic equipment, 385 x 360 x 480 cm

jos:
Construcție efemeră / Ephemeral construction, 1991-1993
instalație, tehnică mixtă / installation, mixed technique

mal. (...) Sper ca prin grupul 2 Meta [Romelo Pervolovici şi Maria Manolescu] să impunem ideea de „impoziţie”.

A.G.: Da, n-am mai întâlnit-o.

R.P: Şi pe cea de „sculptură meteorologică”: obiectul, ca formă, nu e decât pretextul, nu e decât acea stare de high şi low, cum e în meteorlogie şi de fapt între ele se întâmplă tot ce se întâmplă. Se întâmplă aburul, ploaia, tensiunea.... Va fi şi o componentă mai fizică a poveştii acesteia. Un alt fel de a fi fizică, fără să fie obiectuală, nu vorbim despre sculptură obiectuală.

A.G.: Într-o singură frază defineşte te rog impoziţia.

R.P: Ochiul care priveşte în interior.

A.G.: Atunci mai pune vreo două fraze!

R.P: Am constatat, împreună cu Madi, că realitatea interioară, realitatea plină de spumă, de formă, nu numai cea abstractă, este atât de complexă şi atât de bogată, încât ochiul care priveşte în exterior vede foarte puţin. Ochiul care se închide şi se întoarce, cum spunea Eminescu, spre interior, vede mult mai mult, pătrunde mult mai adânc în esenţa lucrurilor şi, de fapt, despre asta este vorba. Nu este vorba despre expo-..., ceea ce arăţi, ci despre ceea ce descoperi tu ca potenţial şi ca posibilităţi în interior... Brâncuşi spunea că face sculptură pentru orbi. Să ajuţi ca oamenii să-şi descopere potenţialul şi arta din ei la un mod foarte profund, nu la un mod fizic şi imediat.

A.G.: Şi, în orice caz, în ceea ce priveşte percepţia complexă a rezultatului, a lucrării, văzul nu mai este un simţ suficient. (...)

R.P: Au fost câteva întâlniri memorabile: cu (Ion) Frunzetti, cu (Constantin) Noica şi care pe mine chiar m-au marcat...
A apărut catalogul, cu textul lui Frunzetti, şi apoi el venea o dată la două zile la expoziţie (personala de la Sala Atelier 35, Galeria Orizont, Bucureşti, 1985). Era ceva extraordinar: totul începuse cu un tânăr nervos, impertinent – că eram efectiv impertinent. Nu ştiu ce a avut Frunzetti, s-a „prăbuşit” peste mine, ore întregi am discutat despre gol... ultimele cuvinte care mi-au rămas, din ce mi-a spus: „Acum aştept un lucru foarte important de la tine, aştept să ridici golul pe verticală!”. Am luat-o ca pe o mare provocare. El nu mi-a zis mai mult şi mi-au trebuit ani să înţeleg ce înseamnă să ridici golul pe verticală.

A.G.: Ce înseamnă?

R.P: Înseamnă unde am ajuns acum. Înseamnă impoziţie, înseamnă spaţiul dintre reperele obiectuale. (...)

A.G.: În perioada când erai sculptor într-un sens mai...

R.P: Mai „corect”?

A.G.: ...Mai tradiţional al termenului, se pot face şi apropieri de mitologie, de arhetipuri formale care vin din arta populară, sunt şi menhirele, nu e doar setea de gol, de căuc şi de coborâre în abis, dar e şi verticala. Ai reale legături cu zona aceasta de prelucrare a arhaicului?

R.P: Lucrurile stau în felul următor: hai să ne întoarcem în anii '80 – cei care se dau acum disidenţi falsează, pentru că noi nu am avut dizidenţă, era o marjă de libertate, iar acum îmi dau seama că şi aceea era controlată. Totuşi, puteai să faci în atelierul tău cam ce voiai, în aparenţă. Au fost nişte limite, ca în cazul lui Ion Grigorescu, că a venit Securitatea când „a sărit pârleazul”. Erau situaţii unde nu puteai să „sari”, dar era o zonă... şi dacă te duceai în zona mitologică, ăsta era limbajul timpului. Sorin Dumitrescu era un pionier cu orientarea spre creştinism, dar şi acolo era o limită, pentru că imediat erai „aruncat” în zona mitologică, mult mai largă şi care nu avea nicio implicaţie, nu exercita nicio presiune asupra sistemului. Când spun că m-am simţit frustat şi am avut nevoie de mentori, de oameni cu care să intru în contact, aceasta era tocmai nevoia de a sări de limbaj, dar probabil că nu se putea. Acestea erau limitele permise, însă noi nu ne dădeam seama. Ni se crea o maximă libertate, puteam să scriem, să facem ce vrem în zona asta mitologizantă, şi nu puteai să ajungi în altă parte; nu te puteai regăsi decât dacă plecai de acolo. Marja ta era foarte limitată... Au fost cinci ani de zile în care am studiat folclorul. La modul cel mai serios. Am acasă manuscrise. Am avut vreo patru ani în care am studiat creştinismul. Era zona de libertate în care puteai să te afirmi ca individ, să ajungi la un anumit nivel, să ai interlocutori... Eu până în '89 nici nu visam că o să pot să ies în Occident. Am încercat o singură dată, când s-a anunţat la facultate o excursie în Franţa, parcă. A fost o iluzie, nu a plecat nimeni, din câte am înţeles, şi atunci era clar că trăiai într-o închisoare. Dar şi aici este o nebunie, apropo de faptul că unii se dau anticomunişti acum: totuşi, în această închisoare trebuia să trăieşti, trebuia să ai satisfacţii, fără să fii un ticălos.

deasupra, mijloc:
Sculptură de parcurs / Sculpture to Parse
piatră/ stone, 850 x 400 x 170 cm
Adnet, 1991

jos:
I Love the Artists, 2008
Sculptură-instalație / Sculpture-Instalation
45 x 30 x 9 cm

VIDEO-INTERVIU CU
MIRCEA ROMAN
(13 mai 2008) - Fragmente

de **ADRIAN GUŢĂ**

deasupra:
Imagine din expoziţia de la AnnArt. Foto: Remus Andrei Ion

dreapta, sus:
Desen, 2006. Foto: Marius Caraman

pagina alăturată:
Autoportret la 50 de ani, 2008. Foto: Marius Caraman

Adrian Guţă: Prima ta expoziţie personală (1989, Bucureşti, Sala Atelier 35 a Galeriei Orizont) a avut parte de un text al lui Andrei Pintilie, care mi s-a părut un text important. El te-a intuit bine, cred eu. Simţea oamenii care ieşeau la rampă şi promiteau...

Mircea Roman: A venit la atelier şi s-a uitat la toate desenele. Adică...

A.G.: Nu făcea treabă de mântuială!

M.R.: Nu a scris numai aşa, că poţi să înşiri cuvinte... A vrut să înţeleagă, şi după aceea a scris.

A.G.: Spune-mi te rog, Mircea, cum s-au născut aceste prime teme importante pentru tine: nudul, nudul feminin, după aceea zidul. Numeşte-le tu, cu titulatura cea mai potrivită. Personajul care încearcă să treacă zidul...

M.R.: Nu este un personaj care încearcă să treacă zidul, e un personaj care nu are nicio şansă să treacă zidul. Care este aruncat peste zid, e aruncat...

A.G.: Da, pare un obiect abandonat acolo. E-adevărat!

M.R.: Ca o cârpă. Omul nu mai înseamnă nimic în faţa intereselor...

A.G.: Aşadar, de pe atunci te preocupa condiţia umană şi, de fapt, am impresia că vedeai lucrurile într-un mod destul de pesimist.

M.R.: Acum, nu ştiu dacă asta este pesimism, mai pesimist este când îl şi împuşti... (râde). Preocuparea pentru figura umană a existat din studenţie. Noi la Cluj făceam mult studiu şi ceea ce mi-a lipsit mie în toată perioada cât am fost la Institut (Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu") a fost să fac un studiu adevărat.

A.G.: Nu aveaţi model viu?

M.R.: Aveam model viu, dar tot timpul trebuia să ţin seama de indicaţii. Nu se pornea pe o cale de a înţelege realitatea şi de a o transpune plastic, era ceva academic. Lucrarea mea de diplomă s-a numit „Modele". Am avut două modele feminine, pe toată perioda în care mi-am făcut diploma, le-am ales. Şi am lucrat după model fără profesor în spate. Am avut nevoie de asta. Am făcut o compoziţie în care erau cele două modele, eu am vrut să le pun lângă sobă în atelier, însă domnul Korondi (am învăţat multe de la el, l-am preţuit) zice: „Mai bine ar fi dacă le-aţi face un cadru". Şi atunci am făcut un cadru, un perete, şi un model era pe scaun, celălalt rezemat de perete, am făcut şi un geam, o fereastră. La fereastră erau două gratii, am spus: „Fiecare om cu gratia lui", adică toţi suntem, într-un fel, aşa. Asta a fost lucrarea mea de diplomă.

A.G.: Nu au fost obiecţii ideologice la povestea asta cu „fiecare cu gratiile lui"?

M.R.: Nu a comentat lumea.

A.G.: Am înţeles, tu ştiai şi cu el, cu domnul Korondi, profesorul tău, în rest...Dar personajul aruncat ca o cârpă pe acel zid a apărut înainte de evenimentele din decembrie '89 sau imediat după?

M.R.: Înainte.

A.G.: Şi ai şi expus lucrarea înainte de?

M.R.: Nu, a fost doar făcută înainte.

A.G.: Nu ai încercat, nu ai vrut sau nu ţi s-a acceptat?

M.R.: Personajul cu zidul a fost imediat după personala mea. Personala a fost în primăvara lui 1989, iar în toamnă deja aveam lucrarea, însă nu a apucat să fie expusă... Eu am considerat, aşa am

văzut, că erau oamenii cam singuri în expoziție, toți erau cam însingurați.

A.G.: Personajele din expoziție?

M.R.: Personajele din expoziția mea. Și atunci am zis că trebuie să mai vină un personaj, și a venit *Zidul*.

A.G.: Zidul ca personaj, da! Când au apărut „oamenii-căzuți-în-nas" sau „oamenii-pâlnie"? De când stăm noi de vorbă, mi-ai spus mai multe variante de nume generice ale acestor oameni cu interiorul descoperit, care parcă te invită să-i privești sau îți atrag atenția că interiorul este la fel de important ca exteriorul.

M.R.: Cred că e mai important interiorul.

A.G.: Nu-i așa?

M.R.: Prima lucrare este *Autoportretul la 30 de ani*. Titlul l-am găsit întâmplător, când împlineam 30 de ani.

A.G.: Ți-ai dat seama că asta este!

M.R.: Că asta este... Și am umplut lucrarea cu sticle de băutură și lumea a băut din mine și am considerat că asta ar fi situația artistului. El dă tot și vine lumea și consumă din el.

A.G.: Când ai expus acest autoportret și s-a petrecut performance-ul de care spui? – că până la urmă așa ceva era.

M.R.: Performance-ul s-a petrecut de ziua mea în 1988 la atelier, normal! Din ușă am făcut masă și am petrecut. *Autoportretul* a fost în primăvara lui '89 în expoziție, Andrei (Pintilie) s-a referit la lucrare, știa de ea. În 1998, când eram la Londra, mi-am spus că au trecut 10 ani și ar fi cazul să mai fac un autoportret. Dar ce autoportret să fac? Am făcut primul personaj atârnat pe perete. Mariana (Gordan) zice: „După atâtea băute te-ai pus la uscat".

A.G.: Da, frumos!

M.R.: De fapt, în București eram cu picioarele pe pământ, mă simțeam bine. La Londra eram suspendat, simțeam că nu pot să merg cum vreau și atunci am făcut un personaj prins de zid, care nu are nicio șansă să se miște. A fost lucrarea care a pornit tot ciclul care după aceea a devenit *Dezorient Expres* (instalație prezentată pentru prima oară în curtea Muzeului Țăranului Român, București, 2006).

A.G.: Una peste alta s-ar putea contura ideea, din felul cum analizezi condiția umană, pornind și de la tine, de la etapele pe care le parcurgi, că nu se știe ce șanse are personajul care se numește om, pentru că ba e o cârpă aruncată pe zid, ba e suspendat pentru că nu are spațiu de mișcare și nu mai e liber, ba e manipulat de globalizare și merge ca orbul cu Orient Expresul...; există vreo speranță?

M.R.: Totdeauna există speranță. (...)

A.G.: Tu ai o mare exigență față de tine și de ceea ce faci.

M.R.: Nu cred. Dar îmi place să insist mai mult pe o lucrare și să fiu mai sigur că e bine.

A.G.: Ce înseamnă „să fiu mai sigur că e bine"?

M.R.: Adică încerc să o fac cât mai bine... Să mă întreb pe mine când e gata și când nu-i gata.

A.G.: Rezultă de aici că există un semnal interior care îți spune: „Gata, acum e gata lucrarea"?

M.R.: Există, sigur că există un semnal. Dar trebuie să îl cauți, și mai ales să îl găsești...

A.G.: Când ai obținut Marele Premiu la Osaka (Trienala de Sculptură, 1992), care și până în ziua de azi rămâne, poate, cel mai important premiu internațional pe care l-a luat un sculptor român, ai căpătat mai multă încredere în tine, s-a schimbat ceva în mecanismul interior?

M.R.: Nu cred, a fost surpriza prea mare. Pur și simplu am luat lucrurile așa cum s-au întâmplat. (...) ... Tot cu tine ai treabă. Ăsta este singurul adevăr. Și câteodată vezi că merge mai rău. Lumea din jur... Da, s-ar putea, dacă pici pe stradă, să se oprească să te ajute să te ridici, dar nu neapărat. Însă când cazi în interiorul tău nimeni nu te poate ajuta.

A.G.: Și tu simți că ți se întâmplă asta?

M.R.: Nu... Pe de altă parte, eu am făcut *Omul cu armură interioară*.

A.G.: „Armura interioară" înseamnă ce: că ai găsit mijlocul prin care să te aperi de ceea ce înseamnă „gunoi" în exterior? Sau poate nu numai de asta?

M.R.: Nimeni nu știe.

A.G.: Ce?

M.R.: De ce este „armura interioară". Nici eu nu știu și nici alții nu cred că știu. Întotdeauna este partea asta dublă: te aperi și de ce este în afară și de ce este înăuntru.

A.G.: Păi dacă te aperi și de ce este în afară și de ce e înăuntru, tu cine mai ești? Unde mai ești? Dacă te aperi din ambele părți, tu unde mai ești? Pe care muchie de cuțit mai ești?

M.R.: În armură (râde).

A.G.: Tu ești în armură, nu?

M.R.: Nu... Noi găsim căi să trecem dintr-o parte în alta. Nimic nu este bătut în cuie!

În prezent artistul este reprezentat în România de galeria AnnArt, unde a avut cea mai recentă expoziție personală *Trupuri și chipuri,* în octombrie-noiembrie 2011. Detalii pe www.annartgallery.ro.

DIALOG CU
DECEBAL SCRIBA

de **ADRIANA OPREA**

House pARTy 1987–1988

House pARTy a fost o acţiune colectivă care a avut două ediţii, în 1987 şi 1988, iniţiată şi organizată de Decebal şi Nadina Scriba la reşedinţa lor din Bucureşti. Alături de ei, au participat: Wanda Mihuleac, Dan Stanciu, Călin Dan, Andrei Oişteanu, Dan Mihălţianu, Teodor Graur (1988) şi Iosif Király (1988).

Decebal Scriba (n. 1944, Braşov) trăieşte şi lucrează în Franţa.
Fotografie conceptuală, instalaţii, performanţe, fotografie, mixed media.
Participări la expoziţii: Brazilia, Franţa, Germania, Polonia, România, Slovenia.
Prezent în colecţii publice şi private în Europa şi S.U.A.

Adriana Oprea: „House pARTy", o acţiune cu mai mulţi participanţi, care a avut loc în casa a doi dintre aceştia de-a lungul câtorva zile din iulie 1987 şi august 1988, pare să aibă în relatarea curentă franchețea spontană a ceva care pur şi simplu „s-a întâmplat": timp liber transformat în experiment artistic. Cum a apărut totuşi ideea de a organiza, plănui o acţiune şi de a o filma, adică de a o documenta astfel încât să se prezinte apoi închegat, sub forma unui şir de secţiuni/episoade, fiecare aparţinând câte unuia dintre protagonişti?

Decebal Scriba: Ideea era „în aer" şi dacă părea o idee nouă la Bucureşti, ştiam că manifestări similare avuseseră loc în alte ţări din Europa de Est sufocate de cenzura culturală oficială. Dacă iniţiativa organizării HP a fost a mea, între altele pentru că dispuneam de un spaţiu relativ generos pentru vremea aceea (locuiam într-o casă veche cu curte, în cartierul Mitropoliei), ea s-a concretizat cu ajutorul lui Călin Dan (care i-a invitat pe Dan Mihălţianu, Iosif Király şi Doru Graur) şi al Wandei Mihuleac (care a avut iniţiativa înregistrării video şi l-a adus pe Ovidiu Bojor). Fiecare dintre participanţi/invitaţi realizase deja, sau avea în lucru, din câte ştiam, proiecte de instalaţii/acţiuni/*performance* pe care sau întârziaseră să le finalizeze din motive personale, sau aşteptau ocazia unei improbabile manifestări pentru a le prezenta.

A.O.: A fost un eveniment alternativ, o petrecere de artişti care a generat, să zicem, o serie de exerciţii „libere", mai mult sau mai putin spontane?

D.S.: A fost un eveniment „alternativ"(?), organizat – poate mai puţin în cazul primei ediţii –, pregătit şi înregistrat, iniţial gândit ca eveniment unic, reluat apoi în anul următor cu acordul participanţilor şi cu alti invitaţi. Un fel de defulare, dacă vrei, manifestarea mai mult sau mai puţin conştientizată a unei forme de protest şi, în acelaşi timp, o tentativă de recuperare a identităţii noastre reale, de verificare a capacităţilor noastre de a ne înscrie într-o autentică contemporaneitate (dacă nu sună prea pretenţios), asumând sau ignorând toate riscurile ce puteau decurge. Totul într-un context cultural din ce în ce mai rigid, în care nu mai puteau fi organizate niciun alt fel de manifestări în afara celor oficiale strict controlate. Desigur, dacă lucrurile ar fi „derapat" şi am fi fost convocaţi (cum era „ritualul") să dăm declaraţii în faţa Securităţii, am fi spus oricum că a fost „o petrecere între artişti la care lumea s-a jucat, a improvizat etc."

A.O.: Ce însemna atunci „a vă înscrie într-o autentică contemporaneitate"? Te referi la nevoia de a te exprima artistic liber, fără control, reglementări impuse, cenzură, supraveghere, presiune oficială (a nu face artă oficială, arta impusă de aparatul de putere) sau la nevoia de a aparţine aceluiaşi timp şi spirit cu arta momentului din Occident?

D.S.: Mă refer la amândouă, având în vedere că cea din urmă o implică pe cea dintâi, ele funcţionând într-un fel de complementaritate. Însă, desigur, ceea ce devenea de nesuportat era lipsa libertăţii de informare, de comunicare şi de exprimare. În 1973 participasem la o expoziţie studenţească în Polonia şi avusesem şansa să stabilesc câteva contacte interesante (prin Galeria Foksal din Varşovia). După întoarcerea în ţară a fost imposibil să continuu comunicarea cu ei.

A.O.: Cum se ajungea la „ritualul" interogatoriului şi al declaraţiilor scrise ce urmau după o acţiune, un *private screening* sau un *performance* care „derapa"? Cum se exercita controlul asupra spaţiului privat? Cum se poate descrie/reda linia dintre public şi privat? Cum se putea afla despre ceva în legătură cu care, virtualmente, nu avea cum să se afle?

D.S.: Pe cât de evident, pe atât de greu de explicat. Pentru cei care n-au trăit experienţa în direct, complexitatea relaţiilor cu organele puterii pare neverosimilă. Nu putea fi vorba practic de o delimitare între spaţiul public şi spaţiul privat. Existenţa fiecărui „obiectiv" potenţial era scrutată în cele mai mici detalii în vederea unor eventuale presiuni sau manipulări. Situaţia era atât de absurdă, încât nimeni nu putea şti cu siguranţă cine a „vorbit" (voluntar sau involuntar), ce „a spus", cui „i-a spus" şi cum „a fost interpretată" informaţia.
În afară de asta, mulţi dintre noi, eu inclusiv, prin atitudini, contacte, frecventarea unor locuri sau

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
Wanda Mihuleac, Teodor Graur, house pARTy, 1988

de la stânga la dreapta:
Dan Stanciu, Călin Dan, Decebal Scriba, house pARTy, 1988

persoane supravegheate etc., eram de mai multă vreme în atenţia autorităţilor.

A.O.: Înregistrarea acţiunii a avut apoi o oarecare distribuţie între artişti, s-a aflat despre ea *by word of mouth*? S-a comentat în mediul artistic? Au existat, pe de altă parte, „comentarii"?

D.S.: Nu, tehnic vorbind ar fi fost imposibil, având în vedere că iniţial am avut o singură copie pe o casetă VHS, iar de prezentat public evenimentul, fie şi în cerc restrâns, în contextul socio-politic al acelor ani, nu putea fi vorba. Din câte ştiu eu, înregistrarea n-a circulat şi n-a fost făcută publică decât mai târziu, prin anii '90, datorită lui Călin Dan, cred, pornind de la copia VHS pe care o deţinea Andrei Oişteanu. Alte două copii VHS erau în posesia mea şi a Wandei Mihuleac.
În toamna lui 1990 eu plecasem deja din ţară, în urma câştigării unui concurs pentru o bursă de studii în domeniul noilor tehnologii ale imaginii, acordată de statul francez.

A.O.: S-a taiat în montajul înregistrării, s-au făcut retuşuri, s-au ordonat lucruri care avuseseră loc, cum e plauzibil să se fi întâmplat – mai aleatoriu şi neregizabil?

D.S.: Datorită condiţiilor în care a fost făcută înregistrarea şi a mijloacelor tehnice folosite, se impunea, bineînţeles, o minimă intervenţie pe materialul brut. Ordinea în care s-au desfăşurat acţiunile şi în care au fost înregistrate a fost respectată, iar de retuşuri nu putea fi vorba. Filmarea s-a făcut în direct, în timp real, ca pentru un documentar, şi a durat de fiecare dată, cu mici întreruperi, câteva ore. Cu o singură excepţie, la ediţia a doua, nu-mi mai amintesc din ce motiv (se făcuse prea târziu, apăruse o problemă tehnică?), acţiunea mea a fost înregistrată câteva zile mai târziu şi adaugată materialului existent.

A.O.: Cum s-a întâmplat (asumând faptul că vocea care povesteşte aici e a lui Decebal Scriba, iniţiator şi gazdă a „întâmplării", cu o versiune foarte probabil convergentă cu a celorlalţi protagonişti, dar nu neapărat identică cu a lor)?

D.S.: Pare poate neverosimil, dar s-a întâmplat firesc. După ce am hotărât împreună cu Nadina (soţia mea) să organizăm un „house pARTy" la care să invităm câţiva prieteni/colegi şi să punem la dispoziţie spaţiul de care dispuneam pentru un fel de „free art session", am lansat invitaţiile. Cum nimeni n-a ezitat, nimeni n-a refuzat, ci dimpotrivă, s-au manifestat interesaţi şi entuziaşti, am convenit asupra datei şi-am asteptat propunerile. Iniţial (pentru prima ediţie), nu fusese prevăzută o înregistrare video, aşa că ne gândeam că vor fi câteva instalaţii, uşor de montat şi demontat şi că vom petrece o seară agreabilă împreună. Lucrurile s-au complicat însă în mod neaşteptat şi au luat proporţii nebănuite de nimeni. Odată ideea fixată, toată lumea s-a aferat şi s-a lansat în diverse proiecte. Aşa ne-am trezit „ocupaţi" de prietenii artişti, care în dormitor, care în baie, bucătărie, pe culoare, la cişmeaua din curte, pe pereţii interiori şi exteriori ai casei, în garaj şi chiar în cuşca câinelui Bobiţă, care de altfel urmărea atent întreaga manifestare şi a devenit chiar „actant" în lucrarea Wandei. Aproape simultan, se petreceau acţiuni în diversele „hot spots": în faţa casei se ardeau diapozitive (spre disperarea băieţilor cu ochi albaştri ascunşi printre frunze), în spatele casei se făceau incantaţii, pe pereţi şiroia apa dintr-o instalaţie, în timp ce, strecurându-se cu discreţie şi dificultate printre toţi şi toate, Ovidiu Bojor încerca să înregistreze cu o minicameră video evenimentul.

Cultura noastră e o cultură de artefact vizual, nu de performance şi corp (Teodor Graur)

A.O.: Spui într-un e-mail catre Kristine Stiles că a face performance ţi se părea natural şi firesc, de vreme ce, încă student, împreună cu colegi de la design sau de la teatru, discutaţi despre *new media* sau imaginaţi proiecte inter- sau transdisciplinare. Că ieşiri anterioare (de exemplu la Edinburgh) au contat enorm pentru o generaţie ca a ta, pusă astfel la curent şi în cunoştinţă de cauză. Totuşi, în dialogul de faţă afirmi mai ales contrariul: ceea ce reuşeaţi să aflaţi (puţin, fragmentar, nesistematic) despre ce se întâmpla în acelaşi timp în Occident conducea inevitabil la conştiinţa dureroasă a ceea ce, fatalmente, nu stiaţi şi nu aveaţi şanse să aflaţi. A avea acces la „câte ceva", a prinde o breşă, scotea în evidenţă cât de mult rămânea încă inaccesibil. Dar şi invers: oricât de inaccesibilă, greu de cunoscut vă era realitatea artei contemporane din lume, „câte ceva", oricât de puţin, tot se putea afla; diabolic, sistemul avea totuşi breşe.

D.S.: Da, sistemul avea tot felul de breşe (generate poate chiar de rigiditatea acestuia), aleatoare, fluctuante, dificil accesibile şi pline de riscuri. Ceea ce explică faptul că cei ce aveau şansa să le găsească şi curajul să profite, asumându-şi sau ignorând riscurile, erau din păcate puţini.
Rememorând cu ocazia acestui dialog o parte din parcursul meu, înţeleg cât de importante au fost pentru mine, în anii de început, întâlnirea cu Ilie Pavel, primul meu profesor, cu care am rămas în contact până la plecarea lui din ţară, apoi cu Ion Bitzan, în atelierul căruia am putut consulta toată documentaţia de la Edinburgh, sau şansa care mi-a facilitat, din primii ani de studii, accesul la biblioteca U.A.P., o sursă extraordinară de documentare în arta contemporană.

A.O.: Era în circulaţie sintagma „artă alternativă"? Se folosea pentru a conferi identitate practicilor pe care după 1989 le-am numit astfel, cu un termen îndrăznesc să spun deja cam obosit, supralicitat, puţin anemiat (deşi încă indispensabil, ca dovadă că îl folosim şi noi)? Dar „acţionism"?

D.S.: Nu-mi amintesc ca termenul de „artă alternativă" să fi fost folosit în anii '80. În schimb, în 1990, a apărut „Alternative", suplimentul revistei *Arta*, al cărui redactor-şef adjunct am fost până la plecarea din ţară. Cred că şi termenul „acţionism" a apărut mai târziu; eu l-am întâlnit prima dată în titlul cărţii Ilenei Pintilie, deşi, preluat ca atare din engleză, este posibil să fi circulat deja.

A.O.: Ştiai deci despre toate „acţiunile" precedente, din Bucureşti sau din ţară, când ţi-ai propus să organizezi „house pARTy"? Cum se afla în

Bucureşti despre ce se întâmpla la Oradea, de exemplu, şi invers, în materie de eveniment „alternativ"?

D.S.: Tentative de a organiza manifestări mai mult sau mai puţin „alternative" (la Bucureşti) au existat în permanenţă până spre sfârşitul anilor '80, începând cu o serie de expoziţii de la Atelier 35, Galeria Nouă, Casa de cultură „Fr. Schiller", Căminul Artei, şi continuând cu expoziţiile tematice de la Institutul de Arhitectură, organizate de Wanda Mihuleac şi Mihai Drişcu. Manifestările „alternative" erau însă, în acei ani, relativ mai uşor de organizat la „periferie" (Timişoara, Oradea, Cluj) decât la Bucureşti, unde „vigilenţa organelor" era maximă. Eram mai mult sau mai puţin la curent cu ce se întâmpla în Bucureşti şi din când în când aveam ceva informaţii de la Cluj prin Alexandru Antik, cu care mă vedeam sporadic la Bucureşti, sau de la Timişoara. Nu aveam practic niciun fel de informaţii de la Oradea. Din diverse motive, unele evidente, altele mai greu de înţeles, nu exista o adevărată comunicare între cei procupaţi de experiment sau de *new media*. N-am ştiut niciodată în ce măsură erau ei la curent cu ce se întâmpla la Bucureşti.

A.O.: Motivele evidente ţin de contextul politic care controla şi astfel limita comunicarea, în timp ce acelea „mai greu de înţeles" ar veni dinspre o problemă a comunicării intrinsec legată de sociologia breslei artistice din România?

D.S.: Exact. La asta mă refeream.

A.O.: Ileana Pintilie deschide volumul ei despre acţionismul din România comunistă, titlu important în cercetarea, încă incipientă la noi, asupra fenomenului, cu o definiţie a acestuia: ce îl deosebeşte de *performance* sau *happening* ar fi publicul, prezenţa sau absenţa lui. Tocmai pentru ca nu puteai face un *performance* în spaţiul public (galerie, stradă), alegeai să te manifeşti de regulă fie în spaţiul privat, fie în spaţii marginale, ieşite din raza supravegherii şi controlului vigilent, deci nepolitizate, *hors les murs*. Cea mai la îndemână soluţie s-a arătat repede a fi documentarea fotografică sau video. E ceea ce tot Ileana Pintilie aşază în categoria post-*happening*-ului local, asimilând manifestarea acţionistă din România cu o producţie de imagini documentare, fotografice sau video. Cum se punea problema acestui acţionism local făcut pachet cu propria lui documentaţie, din cauza absenţei libertăţii de exprimare?

D.S.: Performanţa este o formă de manifestare artistică interdisciplinară, efemeră, în care corpul, timpul şi spaţiul sunt elementele constitutive de bază. Prezenţa unui public neparticipativ nu constituie o condiţie, în schimb un minim de asistenţă care să ateste/înregistreze evenimentul este indispensabil. Despre *happening*, Allan Kaprow spunea că „structural şi filozofic este acelaşi lucru" dar „performanţa este un eveniment artistic şi se produce în faţa unui public", contrar happening-ului care n-are public ci doar „intervenienţi" şi care nu comportă „referinţe la o cultură artistică".
În 1973-74, am făcut câteva *performance* în spaţiul public. E adevărat, în prezenţa unui public întâmplător, neprevenit, şi, în afară de câteva priviri mai insistente ale unor cetăţeni „vigilenţi", totul s-a derulat normal. În schimb, am fost interpelat de „organele de ordine" în timp ce fotografiam clădiri vechi din Bucureşti.
Iar pentru a răspunde la întrebarea ta, cred că eşti de acord că performanţele, nicăieri în lume, nici în zilele noastre nu sunt evenimente curente şi că majoritatea performanţelor de referinţă ne sunt cunoscute sub forma „urmei lor documentare", fapt unanim acceptat.

A.O.: Călin Dan vorbeşte despre o „estetică a sărăciei", sub semnul căreia poate fi văzută producţia noilor medii în România dinainte de 1989. Cum te raportai, pe când se înregistra „house pARTy", la acest deficit tehnologic local (pentru care Călin Dan oferă explicaţii plauzibile şi interesante)? Cum vezi lucrurile acum?

D.S.: Observaţia lui Călin este corectă. Se poate vorbi despre o „estetică a sărăciei" în producţia *new media* din România, înainte de 1989. Este probabil unul din aspectele originalităţii acestor producţii, care fascinează galeriştii şi colecţionarii de artă est-europeană din această perioadă.
În ce ne priveşte, noi nu ne raportam neapărat la ce se făcea în vest când înregistram HP, eram conştienţi că n-avem nicio şansă de acces la mijloacele tehnice necesare pentru a face altceva sau altfel. Eram cât de cât la curent, vedeam/citeam în diverse publicaţii ce se făcea deja într-o lume care trăia în altă epocă tehnologică. HP este un video-documentar, nu este artă video.

A.O.: Acţionismul anilor '70 şi '80 din România e „intermedial" (termen folosit şi explicitat pe larg în paginile de atunci ale revistei *Arta* şi preluat apoi, consacrat chiar, în studiile de după 1989: Magda Cârneci, Adrian Guţă). Fotografie, situaţie-*environment*, intervenţie *land art*, conceptualism, film, instalaţie, obiect sunt nu doar complice, ci bine întrepătrunse la toţi artiştii „alternativi" ai epocii (şi la tine). Însă „house pARTy" are ceva teatral, mai degrabă să zicem vag neo-dada (timbru dat de manechinul lui Andrei Oişteanu, de *performance*-ul lui Dan Stanciu, prefigurat cumva poate şi de intrarea voastră în scenă, la începutul filmului).

D.S.: Ai dreptate în ce priveşte intermedialitatea, este prezentă mai ales în *performance*. Cred că la origine este o idee lansată de *Fluxus*, în anii '60, care opune estetica „intermediatică" a secolului XX (desfiinţarea graniţelor între „media"), esteticii tradiţionale a secolului XIX.
Iar pentru a înţelege corect de unde vine, în parte, nota de „teatralitate" şi aerul vag neo-dada în HP, îţi pot da câteva informaţii, aş zice „anecdotice". Nu mă refer la intrarea în scenă a „actorilor princi-

stânga:
Wanda Mihuleac, house pARTy, 1987

dreapta:
Dan Mihălţianu, house pARTy, 1987. Foto: Decebal Scriba

de la stânga la dreapta:
Andrei Oişteanu, Nadina Scriba, Iosif Király, house pARTy, 1988

pali" în HP I. A fost o improvizaţie şi nu ştiu a cui a fost ideea. însă în ceea ce-i priveşte pe Andrei Oişteanu şi pe Dan Stanciu, lucrurile sunt uşor de explicat. Andrei avea, cel puţin în perioada respectivă, reale afinităţi cu curentul neo-dada, iar Dan era puternic influenţat de suprarealism prin Gellu Naum.

Revenind însă la definiţia termenului de *performance*, ar trebui poate adăugat că prezenţa unor elemente de limbaj teatral (autentice sau deturnate), ca şi a unor elemente de limbaj ritual este absolut firească.

AO:: Documentaţiile acestor acţiuni, cum explică şi Ileana Pintilie, „au trecut" pentru că au fost strecurate printre specimene ale celorlalte medii, în expoziţii şi în publicaţii precum *Arta*. Au trecut, deci, şi cu ajutorul unor voci critice care „le-au lăsat sa treacă". Care sunt ele? Exista o zonă de comentariu/discurs critic românesc care să fi facilitat în cunoştinţă de cauză această practică artistică (fie şi informal, neoficial, în ambientul discuţiilor „de atelier")? Dar invers, te-ai lovit de critică negativă la adresa ei?

D.S.: În mod surprinzător, nu rareori documente privind astfel de manifestări „au trecut" şi au apărut în diverse publicaţii, inclusiv în revista *Arta*, cu ajutorul unor voci critice, aşa cum spui, dar care nu doar „le-au lăsat să treacă", ci chiar le-au făcut loc în mod deliberat atunci când era posibil. Îmi este greu să caut după atâţia ani exemple, dar, în ce mă priveşte, Mihai Drişcu şi Ioan Horga mi-au publicat, în câteva rânduri, în *Arta*, lucrări ce nu se înscriau în profilul „oficial" al revistei şi, evident, au publicat şi alţi artişti ale căror lucrări ţineau de zona „alternativă".

Texte de critică negativă nu-mi amintesc să fi apărut, manifestările care puneau probleme, odată scăpate vigilenţei cenzurii, erau închise pur şi simplu şi trecute sub tăcere. Dar lucrul cel mai teribil în anii aceia nu era cenzura, ci auto-cenzura.

A.O.: Auto-cenzura e problemă care survine iar şi iar în studiul artei contemporane româneşti din acea perioadă – pe cât de inevacuabilă, pe atât de greu de mânuit. Cum s-ar putea scrie o istorie a ei ale cărei unităţi minime, de bază, să fie interiorităţile umane? Crezi că se poate face un *narrative* al artei româneşti dinainte de 1989, pornind de la problema auto-cenzurii?

D.S.: Auto-cenzura – în general, iar în cazul creaţiei artistice în special –, este, cred, un subiect deosebit de interesant şi complex prin toate implicaţiile sale, care rămâne încă insuficient explorat. Mă tem însă că orice tentativă de a privi lucrurile dintr-un singur unghi, ignorând întregul context socio-politic al acestei perioade, implică riscuri majore de interpretare.

A.O.: În ce fel a contat experienţa „house pARTy" în parcursul tău? Cum ai digerat această acţiune în metabolismul intermedial, conceptual pe care îl profesai deja?

D.S.: HP a fost o experienţă care, cred, ne-a surprins pe toţi. Totul a pornit de la o idee aruncată la întâmplare şi a devenit, pe măsură ce evolua, un lucru foarte serios. La prima ediţie, participarea mea s-a limitat la câteva instalaţii, prea discrete şi prea „inconsistente" pentru o înregistrare video. Aveam în intenţie şi o acţiune, care, din nefericire, în condiţiile date nu s-a putut realiza. A trebuit să schimb complet demersul pentru a doua ediţie. Altfel spus, a fost o experienţă personală care m-a pus în faţa multor aspecte de detaliu, de coerenţă, claritate şi responsabilitate a exerciţiului pe care mi-l propusesem şi nu ştiu dacă am reuşit în totalitate.

A.O.: Deşi nu vreau să formulez această întrebare în maniera lui „de ce a fost şi nu mai este", te întreb doar dacă a existat, de partea ta sau a celorlalţi implicaţi, intenţia de a face alte *art sessions*, alte posibile ediţii ale acţiunii „house pARTy"?

D.S.: De ce ne-am oprit după două ediţii, de ce n-a mai avut loc a treia ediţie (*aller guten Dinge sind drei*) în anul de răscruce 1989? Dintr-o mulţime de motive. Wanda plecase din ţară în toamna lui 1988. La Bucureşti trăiam deja o tensiune reală, palpabilă, iar în Est lucrurile se precipitau. În august, într-o scurtă vacanţă la mare, am întâlnit doi studenţi din Germania Democrată, în drum spre Ungaria, sperând să se poată refugia în Austria. Ne-au povestit ce se întâmpla în Germania, dar nu credeau într-o schimbare. În septembrie, Ungaria deschidea graniţa cu Austria. Câteva zeci de mii de persoane se refugiau în Vest… În noiembrie cădea zidul…

După 1989, mulţi dintre noi au plecat din ţară (pentru mai multă sau mai puţină vreme) şi nu aveam să ne mai reunim niciodată.

A.O.: Ca să preiau provocarea lui Teodor Graur (*performance* vs artefact), aş spune că înregistrarea acţiunii „house pARTy" ne-o arată în secvenţe relativ statice, atent încadrate, sub forma unor situaţii cu câte-un protagonist urmărit în mişcările lui sau cu obiecte ermetice luate drept protagonişti. E acolo, mi se pare, o procesualitate nu într-atât de aniconică, *ellusive*, dematerializată încât relaţia ei cu „artefactul" să dispară cu totul: ea păstrează încă ceva dintr-o prezentare de exponate.

D.S.: Dincolo de faptul că în prima ediţie „house pARTy" din 1987 au fost prezentate şi câteva instalaţii, în care prezenţa „artefactului" este perfect justificată, Teodor are dreptate să se întrebe care era relaţia noastră cu „artefactul" în *performance* şi de ce nu reuşeam să ne desprindem de el în cazul unor astfel de exerciţii „libere" ca HP. Am sesizat şi eu această „incoerenţă" ceva mai târziu, dar privind cu atenţie documentaţia referitoare la mai multe *performance*, am remarcat că în multe cazuri „artefactul" era prezent ca accesoriu. O altă explicaţie posibilă ar fi poate dubla noastră identitate artistică şi faptul că lucram pe o zonă de „ruptură", de multe ori cu un program în curs de elaborare.

VIDEO-INTERVIU CU ROXANA TRESTIOREANU

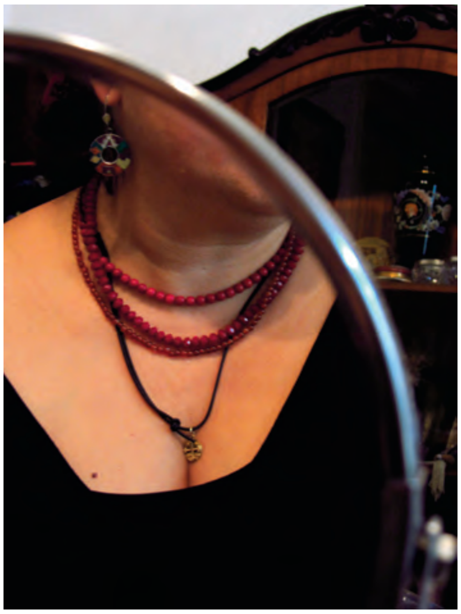
(10 februarie 2008) - Fragmente

de **ADRIAN GUŢĂ**

dedesubt:
Roşu, 2011

dreapta, sus:
M.M., 2010

pagina alăturată:
Madame de Recamier, 2011



Adrian Guţă: Aş vrea să îmi povesteşti mai întâi din propriile amintiri şi experienţe, legate de Atelier 35, din anii '80. Tu ca martor, tu ca om implicat.

Roxana Trestioreanu: Atelierul 35 a avut o importanţă extrem de mare pentru mine. El îmi dădea senzaţia normalităţii, într-un moment dificil. După terminarea studiilor superioare, fusesem trimisă ca meseriaş, creator de modele, la Cooperativa Arta Casnică din Breaza..... la 100 km de Bucureşti, asta datorită mediei mari, bineînţeles! Aşadar, Atelierul 35 cu întâlnirile lui mi-a dat senzaţia unei normalităţi. Era acea etapă în care Atelierul 35 era condus încă de Wanda Mihuleac. Îmi amintesc de întâlnirile „acide" între istorici şi critici de artă şi artişti, discuţiile lungi care aduceau prospeţime spirituală şi noutate în viaţa unui absolvent de pictură care lucrează într-o cooperativă... S-a întâmplat de mai multe ori să vin cu trenul de ora 6 p.m. în Bucureşti şi să alerg direct la o asemenea întâlnire, iar la ora 11 noaptea să intru în casă fericită pentru că viaţa mea arăta aşa cum îmi doream şi cum speram că va fi după terminarea navetei. (...)

A.G.: Să trecem la Corpul Uman (*Expresia corpului uman*, curator: Wanda Mihuleac, 1982, Sala Kalinderu, Bucureşti), pentru că acolo ai avut şi calitatea de participant la expoziţie.

R.T.: Eu am ajuns în expoziţie pentru că Leonard Răchită văzuse nişte desene ale mele, desene cu nuduri care erau transformate în peisaj. El i-a prezentat tema ca fiind interesantă Wandei Mihuleac. Wanda Mihuleac a văzut desenele, erau de mici dimensiuni, m-a acceptat în expoziţie. Pentru mine a fost important pentru că datorită acestei expoziţii am întâlnit oameni minunaţi.

A.G.: Cumva, între organizatori, era şi Radu Procopovici?

R.T.: Da, era şi Radu Procopovici, cu care aveam lungi dicuţii despre felul în care un tânăr artist poate să evolueze prin realizarea unor expoziţii. Cred că pentru un tânăr intrarea într-o expoziţie cu artişti consacraţi este foarte importantă, pentru că în acel moment, al lucrului real, de punere a obiectelor în spaţiu, se lămuresc multe...

A.G.: Alte repere care te-au impresionat?

R.T.: Aş alege Sibiu '86 („Colocviul de artă plastică şi critică de artă tânără"). Era ca o poartă care ţi se deschide spre o zonă nu atât de mult făcută publică: cea a artei experimentale. În orice caz, aşa am luat-o eu. Iar participanţii şi felul în care Ana Lupaş, împreună cu Mircea Stănescu şi cu Liviana Dan au gândit evenimentul, mi s-a părut foarte interesant. Mă gândesc şi la acea intruziune, dacă pot să o numesc aşa, evenimentul (*Comunicare*) produs de Mircea Florian, Dan Mihălţianu şi Călin Dan... Era un eveniment care nu fusese anunţat în program şi din cauza asta nu a fost primit cu braţele deschise de către organizatori. A avut loc la Liceul de Artă din Sibiu, într-una din clase, iar noi participanţii am fost, dacă mai ţii minte, legaţi cu bandă magnetică.

A.G.: Şi care au fost senzaţiile tale în legătură cu punctul culminant, emoţional şi nu numai (*Visul nu a pierit*, performance), care-l avusese ca autor pe Alexandru Antik?

R.T.: Nu am cum să uit: de fiecare dată îmi aduc aminte de reacţia mea fizică foarte puternică, legată de claustrofobie şi starea de disconfort produsă de pârlirea unor organe şi a mirosului care pe unii dintre noi ne-a obligat să ieşim din sală, şi intrarea spectaculoasă a Securităţii care a baricadat perimetrul şi ne-a luat buletinele... După care a urmat acea noapte de neuitat, în care ne-am certat, trei sferturi din noapte, unii cu alţii.

A.G.: Pe un „fond lichid", de Ardeal...

R.T.: Da, ajutaţi de un „fond lichid" tare, şi nu pot să uit argumentele puternice şi rostite pe un ton înalt de Călin Dan; nu pot să uit nici reacţia mea, care nu era pro-Antik în acel moment, mi se părea puţin cam prea narativă acţiunea lui – abia după nişte ani am realizat că ar fi fost greu să nu o facă narativ, pentru că era un lucru care ţinea foarte mult de sine.

A.G.: Era un angajament existenţial real, pe care l-a continuat în acţiuni ulterioare.

R.T.: Într-adevăr, şi nu ar fi fost posibil să nu fie aşa de descriptiv şi să nu aibă acele durităţi care au existat.

A.G.: Ţi-a mai reţinut ceva atenţia în legătură cu Sibiu '86, în afară de acţiuni?

R.T.: Sigur! Au fost instalaţiile lui Costică Petraşchievici...

A.G.: Apoi Onucsan...

R.T.: Da. A mai fost acea instalaţie&happening a lui Teodor Graur (*Europia*), importantă pentru momentul politic pe care noi îl trăiam, acea cenzurare a literelor şi a spaţiului.

A.G.: Dar să nu uităm.....

R.T.: Era şi Dan Mihălţianu cu instalaţia sa *Titanic Vals*...

A.G.: Să nu uităm că atunci a fost şi primul simpozion de critică.

R.T.: Critică tânără de artă....

A.G.: Au fost comunicări, încercări, unele dintre ele, de a schiţa un soi de interdisciplinaritate, erau şi eseuri pornind de la rolul criticului, de la statutul lui.

R.T.: Consider esenţial faptul că am fost împreună. A fost pentru prima dată când critica tânără şi tinerii artişti, care încercau sau care erau deja într-o zonă experimentală clară, erau împreună. Programul era astfel structurat încât dimineţile erau rezervate prezentărilor critice, iar după-amiezele evenimentelor artistice. Îmi amintesc şi acel moment extraordinar al vizionării *Cuţitului în apă* (filmul lui Roman Polanski) la 6 dimineaţa.

A.G.: Exact! Sibiu '86 fost unul dintre reperele care au contribuit la constituirea spiritului de generaţie;

de aceea vorbesc despre o generaţie în sens cultural, într-un sens mai larg decât cel strict cronologic.

R.T.: Cred că a fost pentru prima oară când s-a pus în discuţie existenţa unei generaţii care avea ceva special. (...)

A.G.: Baia Mare, Oradea?

R.T.: Când ne-am regăsit atât de mulţi la Baia Mare, în 1988 (Expoziţia Naţională a Tineretului), asta a însemnat pentru mine recunoaşterea identităţii generaţiei '80 ca identitate care acoperă întreaga Românie... A fost a doua situaţie în care critica tânără a fost invitată să prezinte cazuri speciale... şi nu pot să o uit pe Aniela Firon. Expoziţia ei mi-a produs o rupere a ceea ce credeam eu despre pictură (Aniela nu era atunci cu noi). Dar în acelaşi timp, erau happening-urile, experimentele realizate în Oradea, Timişoara, Arad, Bucureşti. şi realizai, pe măsură ce diferitele nuclee ale reţelei Atelier 35 se prezentau, în întâlnirea de la Baia Mare, că se umplea harta României. (...)

A.G.: S-a conturat, dintr-o intervenţie anterioară, întâlnirea fericită între propria-ţi preocupare pentru corpul uman, de la începuturi, şi expoziţia de grup cu pricina, din 1982. Totuşi, de unde ţi-a venit acest interes pentru corpul uman la începuturile tale de pictor?

R.T.: Ca să fiu sinceră nu îmi aduc aminte, în acest moment.

A.G.: Nu erai chiar singulară, dar mă interesa cum stau lucrurile din punctul tău de vedere.

R.T.: ...Abia terminasem facultatea. Nu cred că am fost vreodată o bună peisagistă, în schimb mi s-a părut interesant, după absolvire, să transmit ceva despre mine cu ajutorul peisajului, pentru că nudurile mele apăreau din peisaj. Erau ca un rezultat, îşi trăgeau substanţa din peisaj...
(...) Tot ce am lucrat este legat de mine, de comunicarea stărilor prin care trec, a unor emoţii pozitive sau negative pe care le am.

A.G.: Le-am spune astăzi „problematizări ale identităţii".

R.T.: Problematizări ale identităţii, exact.

A.G.: În măsura în care se poate vorbi nu doar de o artă feminină, în sensul producerii ei de către un artist-femeie, dar şi de feminism, în cazul tău, când a început fenomenul acesta?

R.T.: Cred că pot să îl leg de momentul 1986, de prima expoziţie personală (Galeria Orizont – Sala Atelier 35, Bucureşti). În acea expoziţie, corpul uman, vreau să spun desenele, erau prezentate aşa cum sunt prezentaţi fluturii. Erau prinse cu nişte cuie mari şi vizibile în nişte pseudo-cutii care avea un spaţiu împrejur îndeajuns de mare, cât să dea senzaţia tipului de expunere din Muzeul Antipa, să zicem.
Corpul femeii era unul asupra căruia acţionau forţe dinăuntru şi din exterior, acestea duceau la erodarea lui, era un corp care semăna la un moment dat cu o moluscă, şi care nu avea identitatea figurii. Era o generalizare a unei istorii care mie mi se întâmpla, era o trimitere la istoria femeilor din România şi era legată de fapt de acea lege nenorocită care te făcea să nu mai ai control asupra propriului corp.

A.G.: Şi când ai început să conştientizezi dintr-o altă perspectivă, chiar culturală, componenta feministă, dacă a avut loc o astfel de evoluţie?

R.T.: A avut loc mai târziu. În acel moment era o luptă....

A.G.: O reacţie!

R.T.: O reacţie la politica oficială. Lucrurile au început să se lămurească mai târziu.

A.G.: După '89.

R.T.: Da.

A.G.: Cum te vezi tu pe un „desen" al evoluţiei tale

ca artist după '89? Când au început să apară şi celelalte medii în ceea ce făceai, până ai ajuns în zona foto-video?

R.T.: Interesul pentru fotografie a existat, dar nu cunoşteam tehnica. Aşa încât adevăratul moment al deschiderii spre această zonă a fost 1988 şi se datorează lui Iosif Király. Treptat, el a ajuns să mă înveţe nu să fotografiez, eu eram pur şi simplu asistentul lui în laborator..., ci să mă ajute în realizarea unor fotografii, şi să îmi deschidă uşi către o tehnică pe care eu nu o stăpâneam. Prin el am descoperit, rămânând în continuare în zona picturii, consider eu, lucrurile care se pot realiza cu ajutorul aparaturii de înregistrare, foto sau video. Au urmat, cred eu, paşi normali. După 1990, au fost cele două burse pe care le-am avut în Anglia, la Bath, cursuri legate de noile medii...

A.G.: O zonă de care nu am pomenit până acum, şi cu ocazia asta revin la anii '80, o zonă importantă, este obiectul de tip ready made, şi, mai ales, în ceea ce te privea, conectat şi la o atitudine retro în sens postmodern, obiectul textil. Obiectul de atmosferă din alte epoci, pe care l-ai găsit/l-ai creat şi l-ai şi expus, uneori. Cum stau lucrurile?

R.T.: Începutul a fost legat de pierderea atelierului. La începutul anilor '80, am avut un atelier într-o casă veche pe care o închiriasem împreună cu Maria Maliţa. Un spaţiu foarte generos, era în vechea zonă, care din păcate a dispărut, aproape de Mănăstirea Antim. Prin pierderea atelierului, m-am văzut constrânsă să lucrez într-un spaţiu foarte mic, respectiv camera pe care o ocupam în casa mamei. Am fost nevoită să îmi găsesc o altă modalitate de a „vorbi" despre mine, utilizând alte materiale. Şi organizându-se acele expoziţii minunate numite *Miniaturi textile*, care din câte ştiu nu mai există, am decis să văd ce pot să fac utilizând „cârpele". Porneam de la obiecte găsite în casă, obiecte vechi, care aveau un anumit parfum, şi prin suprapunerea unor materiale diferite, prin existenţa undeva a unei folii de aur care făcea ca lumina să străbată mai multe straturi, obţineam o anumită stare care era legată de alte vremuri, aşadar puneam în discuţie timpul. Lucrările acestea au fost un refugiu, mi-au deschis posibilitatea să exploatez zona mea romantică. Ele „vorbeau" despre prinţi, prinţese, obiecte frumoase, despre dispariţie totodată, despre obiectul care rămâne după ce noi nu mai suntem. (...)

A.G.: Vorbeai despre sexualitate, pornind de la unele fotografii mai recente.

R.T.: Despre sexualitate, da, hai să-i spunem o sexualitate târzie.

A.G.: Împlinită...

R.T.: ...şi despre dacă eşti capabil sau nu să ţi-o recunoşti.

A.G.: Şi să ţi-o asumi ca atare. (...)
Aici, seria colajelor obiectuale...

R.T.: Unele erau prezentate pe o folie care avea aproape 3 metri, la expoziţia *Cartea-obiect* (1991, Muzeul Colecţiilor de Artă, Bucureşti)...

A.G.: Acestea sunt printre primele portrete fotografice cu intervenţii pe ele.

R.T.: Primele au fost în 1988. Unele au fost expuse în România, altele în Olanda la expoziţia pe care am avut-o acolo. Foarte multe au ca temă „declaraţiile pe proprie răspundere". Erau mai mult xeroxuri; neavând material pentru că erau restricţii, utilizam adesea intervenţia pe xerox.

A.G.: Unele dintre lucrările pe care mi le arăţi acum erau şi după....

R.T.: Da, seria „Eu prin ceilalţi". (...)

A.G.: Ce este cu autoportetele în care apare, cum să spun, această „barieră" a mâinii pe faţă? Ce însemna gestul? Apărare, agresivitate latentă? Mâna ascunde de fapt chipul, sau îl arată parţial. Despre ce este vorba?

R.T.: Ascunderea.

A.G.: Faci un joc, am eu senzaţia, între a arăta şi a ascunde.

R.T.: Da. însă nu era numai ascunderea; prin suprapunerea fotografiilor diferite, propria mână devenea un element care te poate înconjura. Era o formă de apărare ca aceea a coconului. Era apărare şi mângâiere, în acelaşi timp erai înconjurat de propriu-ţi eu.

VIDEO-INTERVIU CU
MARIAN ZIDARU
(25 octombrie 2008) - Fragmente

de **ADRIAN GUŢĂ**

Adrian Guţă: Marian, hai să călătorim puţin prin lumea acestui atelier.

Marian Zidaru: Are două spaţii, unul mai mic, de vreo 30 de metri pătraţi, şi unul mai mare, de vreo 50. Aici fac pictură, sculptură şi ce se mai poate.

A.G.: Ce se mai poate?

M.Z.: Desen, mai pregătesc nişte copii, fac meditaţii cu ei. Majoritatea lucrărilor din atelier sunt neterminate. Unele sunt în lucru, pe cele terminate le duc în altă parte pentru că e nevoie să fie protejate.

A.G.: Tu spui neterminate, dar la o primă privire, unele par totuşi terminate...

M.Z.: Acelea sunt în fază finală. Aici am un *Sfântul Gheorghe* pe care l-am lucrat la Pucioasa. În atelier îl finisez, retuşez, completez.

A.G.: Apropo de tema Sfântul Gheorghe: ai lucrat mai mult timp la ea. Una din variante, reprezentativă pentru tine şi nu numai, a fost expusă de câteva ori în situaţii importante, nu? Aceasta din atelier a câta este?

M.Z.: A treia. Tema am început-o în desen şi apoi am tradus-o în sculptură.

A.G.: De ce îi acorzi o atât de mare importanţă?

M.Z.: Face parte din tema învingătorului, lupta între Cavaler şi Diavol/Vrăjmaş. Învingătorul este suit pe învins, aici balaurul se transformă în car triumfal.

A.G.: Ai spus că *David şi Goliat* a fost o primă abordare a temei învingătorului. Să înţeleg că în anumite situaţii te mişti liber între Vechiul şi Noul Testament, între creştinism şi alte religii în funcţie de tema pe care ţi-o alegi?

M.Z.: Da. în funcţie de temă şi în funcţie de imagine. De exemplu, am preluat elemente plastice din Artemida Efesia. Mi s-a părut interesant, ca un fel de înger al fertilităţii, şi am suprapus-o pe zona creştină. Sau am inventat un fel de divinităţi simbolice.

A.G.: Până acolo ai ajuns, încât ai inventat nişte zeităţi?

M.Z.: Da, simbolice. Am ataşat tema fertilităţii, tema cunoaşterii prin multiplicarea ochilor, aripile care duc spre înger, spre transcendent.

A.G.: Deci expresia artistică a (re)devenit chiar liberă în sensul acesta...

M.Z.: Sigur. Creştinismul mi-l asum interior cu toată răspunderea, cu toată convingerea, dar poezia creaţiei este liberă, ea trebuie lăsată să circule, nu trebuie înecată în dogme.

A.G.: Mi s-a părut, pentru un timp, eu fiind detaşat de ideologia ta, respectând-o dar fiind detaşat de ea, că arta pe care o făceai era accentuat dependentă de această ideologie. Spuneai atunci că lucrările tale şi ale Victoriei, expoziţiile voastre sunt nişte simple şi modeste mesaje; calităţile artistice erau subordonate mesajului. Acum, am senzaţia că ai revenit, în sensul de a da o mai mare importanţă gestului şi actului artistic în sine, împreună cu mesajul, sau chiar dincolo de mesaj.

M.Z.: A fost o perioadă scurtă în care noi am făcut cunoscut locul („Noul Ierusalim", Pucioasa) şi mesajele de acolo. După ce le-am făcut cunoscute, perioada aceasta s-a încheiat. Acum am revenit la obiectul artistic în sine pentru că este foarte important pentru mine în momentul acesta. Terminându-se perioada aceea, care nu-mi dădea un răgaz suficient în elaborarea unei lucrari de artă, acum am mult timp pentru elaborarea lucrărilor şi a unor expoziţii care conţin în continuare mesajele creştine care s-au primit în zona aceea. (...)

A.G.: Continuăm explorarea atelierului. Sunt şi lucrări ale tale şi lucrări ale Victoriei?

M.Z.: Da. Victoria merge mai mult, acum, pe construcţii din frunze, împletituri din frunze, gheme, ţesături realizate cu frunze...

A.G.: Voi aveţi şi lucrări împreună, sau numai separate?

M.Z.: În general, separate. Expoziţiile le realizăm împreună, de cele mai multe ori.

A.G.: Le realizaţi împreună pentru că plecaţi de la o aceeaşi temă de expoziţie?

M.Z.: Plecăm de la o temă şi e nevoie să o aşezăm...

A.G.: Adică fiecare expoziţie e o etapă, una tematică, sau nu mai funcţionează acest program etapizat?

M.Z.: Ba da. De exemplu, eu lucrez la o expoziţie care se numeşte îngeri, tronuri, voievozi, de vreo 7 ani şi nu este încă terminată, pentru că a fost o expoziţie „îngheţată" o vreme şi acum reiau lucrările şi le duc până în final. Lucrăm în decursul unui an şi piesele care rezultă fac obiectul unei expoziţii. Tema se închegă pe parcurs, o expoziţie are nevoie de cel puţin un an de zile ca să se concretizeze – aceasta, dacă e vorba de o expoziţie de mici dimensiuni, nu una mare.

A.G.: Înseamnă, pe de altă parte, că nu o gândiţi pentru un spaţiu, o galerie anume?

M.Z.: În ultima vreme am expus la Galeria Căminul Artei, parter, unde am prezentat fragmente din proiectele noastre, ceea ce lucram în decursul unui an. Acum s-au strâns foarte multe teme şi e nevoie de un spaţiu mai mare. (...)

A.G.: Şi când spui că ceea ce vedem aici sunt, multe, lucrări neterminate, ele pot fi începute şi acum câţiva ani.

M.Z.: Sigur.. Acestea sunt în stadiul final, ori aproape.

A.G.: În acest chip de... tot înger trebuie să fie...

M.Z.: Da.

A.G.: ...Eu identific nişte trăsături de artă asiriană.

M.Z.: Da. Mi-am propus o temă mai clasică, acum vreo 7 ani.

A.G.: Mi se pare foarte interesant că faci artă cu mesaj creştin, dar cu un eclectism stilistic, care...

M.Z.: Care ţine de şcoală, de ce ai văzut, de ce ai învăţat. Îngeri sunt în toate religiile.

A.G.: Îndrăznesc să spun că este postmodern, dacă nu te deranjează pe tine termenul...

Victoria Zidaru: Mai este şi pasul egiptean.

M.Z.: Îngerii sunt în toate religiile, aici se împacă între ele religiile. înger găseşti şi în arta egipteană, în bizantinism, în orice religie există aceşti îngeri cu aripi...

A.G.: Eşti convins că se pot găsi multe lucruri comune ale religiilor. Se spune că în punctele lor esenţiale ele se cam apropie.

M.Z.: Pleacă de la un punct, acceptă câteva lucruri esenţiale, după care se împart în problemele particulare. În zona îngerului, a dogmelor de bază care ţin de bunul simţ, de sfinţenie, sunt lucruri în majoritate comune. (...)

A.G.: Marian, ca să fie limpede: pe de o parte, în privinţa credinţei, tu eşti creştin ortodox; pe de altă

aici și pe pagina alăturată, stânga:
Imagini din atelierul artistului. Foto: Adrian Guță

parte, arta pe care o faci, să o numim artă creștină, artă sacră, sau artă pur și simplu?

M.Z.: Artă plastică cu o tematică spirituală, să-i spunem.

A.G.: Miezul ei e creștin, sau pur și simplu religios?

M.Z.: Tematica, elementul cu care învestesc aceste lucrări este de proveniență creștin-ortodoxă. Creștinismul ortodox înseamnă și citirea Sfintei Scripturi, și viețile sfinților, înseamnă și interpretarea lor și ceea ce am trăit eu personal practicând credința creștin-ortodoxă. Fiecare creștin are o experiență personală, dialogul cu Dumnezeu este un dialog intim, care se face în interiorul omului, nu în exteriorul său... Fiecare individ are particularitățile lui. Eu îmi exteriorizez aceste particularități la modul la care le văd. Ce am simțit când am făcut *Acatistul Sfintei Cruci*: am pus într-o imagine o cruce ușor curbată – atunci am început un ciclu mai mare de asemenea cruci ușor curbate de culoare alb-roz, pentru că relația mea cu crucea este o relație de îndrăgostit. Crucea este un simbol feminin în care îmbrățișarea are rostul ei, în care lacrimile, intimitatea dialogului este de natura iubirii dintre un bărbat și o femeie să spunem, în sens spiritual.

A.G.: Da.

M.Z.: Această experiență intimă și particulară eu o figurez și o arăt celorlalți. Sigur că dogmatic sunt multe de spus...

A.G.: Am lămurit care este punctul de pornire, care este miezul. Forma plastică și forma simbolică sunt însă libere, nu sunt neapărat extrase din reprezentările tradiționale, din Erminii.

M.Z.: Nu mă interesează Erminiile și tot ce se spune acolo. Le-am citit, însă pentru că nu fac icoană, nu folosesc Erminiile, și atunci folosesc ceea ce înțeleg eu despre respectiva temă.
Calea Siberiană am expus-o prin anii '94-'97.
A fost o suită de cruci orizontale, ușor curbate, care încercau să se ridice, se târau pe pământ; crucile acelea erau cruci în suferință, cruci în mișcare, cruci-oameni, cruci-suflete. Nu puteam să obțin acel efect cu cruci drepte, dogmatice, de biserică. Ele consumau acea dramă a deportării creștinilor în Siberia. (...)
Pentru mine cerul nu este ceva fericit, o oază de verdeață, de pâraie, de cascade, în care sufletele dansează și sunt în al noulea cer, ci sunt într-o stare de tensiune până în momentul ultim al mântuirii, acela al împlinirii veacului, învierea morților și mântuirea îndeobște. Până în acel moment, fericirea nu este nici pentru cei din cer. Așa văd eu lucrurile. (...)

A.G.: Nu ai niciun fel de reținere în a utiliza un mediu mai nou, ca video, împreună cu un material tradițional și pe un semn cu o simbolică atât de puternică.

M.Z.: Nu o consider o blasfemie. În definitiv, imaginea contează cel mai mult. Ce reprezintă ea și de fapt mesajul pe care vrei să îl transmiți, nu mijloacele. Visul este o imagine pe care poate ți-o transmite Dumnezeu, pentru o anumită conjunctură. Sau cine știe?.... Dar cum ar fi să figurezi visul, dacă nu printr-o imagine video?...

A.G.: Da...

M.Z.: Sau vedeniile pe care le-au avut sfinții, sau vederea lui Hristos, chipul. Noi ne-am obișnuit să îl vedem pictat, pentru că la vremea aceea atât aveam: pictura pe pânză ori pe lemn. (...)

A.G.: Lucrarea aceasta e veche, nu?

M.Z.: Da, este prima mea sculptură în bronz, un miel cu șapte coarne. L-am turnat în mai multe exemplare.

A.G.: Ce este?

M.Z.: Mielul Mistic.

A.G.: A venit momentul să te întreb: când a început totul, apropo de orientarea artei tale?

M.Z.: Cu această lucrare am început să-mi pun problema... Am figurat acel miel și apoi m-am gândit unde am mai...

A.G.: Când ai făcut forma aceasta, a fost o revelație?

M.Z.: Nu, așa mi-a venit, apoi am citit, m-am documentat și am văzut despre ce este vorba și am început să lucrez conștient pe zona aceasta. Dar piesa aceea a reprezentat dorința de a multiplica coarnele, ochii, fără să...

V.Z.: Țin minte că a venit odată acasă și mi-a zis: „la deschide și citește în Sfânta Scriptură! Cineva mi-a spus că este acolo Mielul Mistic, care are șapte ochi și șapte coarne!". Am deschis Scriptura și am găsit capitolul acesta și amândoi am rămas foarte șocați.

A.G.: Acele lucrări de la început erau focalizate pe ideea sacrificială...

M.Z.: Da. Și am rămas în zona aceea.

A.G.: De ce?

M.Z.: La baza existenței stă de fapt sacrificiul, voluntar sau involuntar. Totul înseamnă o jertfă, o renunțare, o suferință. Esența existenței aceasta este, până la urmă.

A.G.: Atunci, când ajungem și la fericirea paradisiacă?

M.Z.: Asta Dumnezeu știe!

A.G.: Arta ta, mai mult de componenta dramatică, de treptele până la... se ocupă, nu?

M.Z.: Deocamdată, în faza aceasta suntem. Viața aceasta, atât conține. „Tema" pe care o primim la naștere este suferința. Trebuie să „ne facem temele" și primim la sfârșit o „diplomă de absolvire" a acestei „școli". După care urmează tema fericirii, dar tema fericirii este la sfârșitul veacurilor, așa cum scrie în Sfânta Scriptură: venirea lui Hristos, învierea morților...

A.G.: Și dacă cineva vrea totuși să caute, intrând în atmosferă, intrând în miezul spiritual, să caute puțină liniște sau seninătate în ceea ce faci tu, unde o găsește? O găsește, sau nici nu are rost să o caute?

M.Z.: O găsește numai în acceptarea suferinței ca o formă de fericire. Un creștin adevărat are o listă întreagă de renunțări, dar aceste renunțări îi creează o fericire cu anumite limite pe care și-o permite și la care are acces în viața aceasta... Poate revelația sa-i dea, pentru puțin timp, o senzație de fericire, rugăciunea...

A.G.: Cineva cu o existență decentă, fără păcate sau fără păcate majore, care e conștient de ele, dar fără simțul sacrificiului, fără spirit de sacrificiu – nu sunt șanse și pentru un astfel de om?

M.Z.: Nu, tocmai spiritul acesta de sacrificiu este rezultatul sfințeniei. Un om sfânt are implicit spiritul acesta de sacrificiu pentru ceilalți, de a se jertfi. Ascultarea este o formă de jertfă. (...)
Adevărul este la mijloc: fericirea trebuie trasă în jos, iar suferința trebuie dusă înspre fericire, că la un moment dat se contopesc. Sigur că pare un paradox să confunzi suferința cu fericirea, dar un creștin își asumă: suferința devine fericire. Aceasta este esența lucrărilor mele. Înspre zona asta duc lucrurile: trag în jos suferința, o fac acceptabilă, sau o trag în sus, fericirea o cobor cu picioarele pe pământ, fără extaz, fără exaltare, fără o încredere prea mare. Nimeni nu are siguranța că este mântuit.

A.G.: Crezi că ai fost ales ca artist să faci ceea ce faci?

M.Z.: Cu toții suntem aleși. Fiecare dintre noi are o alegere într-o anumită direcție. Ca artist, să fiu ales ca să fiu artist, acesta cred că a fost darul pe care mi l-a dat Dumnezeu. Ca să fac din artă ceea ce fac acum, a fost un lucru pe care mi l-am asumat singur și pe care Dumnezeu l-a confirmat: „Dacă tu vrei să faci lucrul acesta, fă-l! Eu nu te opresc!"... Mesajul pe care îl conțin, cred că este binele pe care Dumnezeu vrea să îl facă acestei națiuni. Nu mă interesează mântuirea mea personală, ci mă interesează mântuirea neamului meu. Cu toții suntem o familie și vreau să ne mântuim cu toții împreună. (...)

DIALOG CU
WANDA MIHULEAC
despre optzecism şi postmodernism

de **SIMONA VILĂU**

dreapta:
Expoziţia personală din 1988 la Muzeul de Artă Bucureşti: vedere generală, instalaţie 400 x 400 x 40 cm, marmură, pigment albastru. Foto: Wanda Mihuleac

dedesubt:
Expoziţia „Compagnie pubis-citaire" Saint Etienne -Franţa, 2002 instalaţie 300 x 400 x 60 cm, piele, mulaj răşină Foto: Wanda Mihuleac

Simona Vilău: Generaţia '80 în România, în ceea ce priveşte artele vizuale sau literatura, a fost şi este un material bogat de studiu şi analiză. Privind retroactiv, după mai mult de douăzeci de ani, consideraţi că postmodernismul românesc s-a conturat odată cu ea sau sunt două noţiuni care au interferat (şi s-au identificat, implicit) mai târziu?
Wanda Mihuleac: Generaţia 80 – din care consideraţi că fac parte – a avut în România ca şi în alte ţări, un rol important; azi este chiar la modă reevaluarea anilor '70 şi '80, cu readucerea pe scena mondială a mişcărilor *Fluxus, Equipo cronica, Untel* etc; în această viziune mondialistă, cred că întrebarea dvs. este binevenită.
Retroactiv, influenţa conceptului de „postmodernism", importat din Europa, teoretizat de J. F. Lyotard, a fost generată de o constelaţie de oportunităţi şi oportunisme: după o perioadă de „libertate de creaţie plastică" de tip pictură abstractă, care era percepută ca „modernă", în opoziţie cu arta oficială de tip realism socialist, artiştii tineri din această perioadă au simţit nevoia unei rupturi cu arta generaţiei „bine văzute". Deşi cei care conduceau Uniunea Artiştilor Plastici erau artiştii oficiali, opinia generală se îndrepta spre artiştii care afişau o tendinţă abstractă. Cred că apariţia unei arte „postmoderne" este un fenomen de generaţie cu un caracter oedipian. Îmi permit să spun de asemenea că această generaţie era mai citită, mai cultă, avea o deschidere spre teoretizarea fenomenului artistic, care la generaţia anterioară era numai vizuală sau, mai brutal zis, era o cultură de răsfoit reviste şi cataloage. Legătura cu literatura s-a impus imediat, explicit sau implicit: în cazul meu, am început colaborări cu scriitori...
Bineînţeles că manifestarea cea mai „postmodernă" a fost expoziţia SCRIEREA, pe care am organizat-o împreună cu regretatul critic de artă Mihai Drişcu în mai 1980, unde rolul literaturii lizibile şi vizibile a fost mai mult decât evident: în această expoziţie a fost prezentată cea mai lungă frază (30 de metri), concepută şi caligrafiată de scriitorul M.H. Simionescu, precum şi manuscrise ale grupului de la Târgovişte: Radu Petrescu, Costache Olăreanu, plus Şerban Foarţă din Timişoara.
Alte manifestări plurivalente de tip postmodern au fost şi expoziţiile „Spaţiul-obiect" şi „Spaţiul-oglindă" – cea de-a doua a fost interzisă imediat după vernisaj, catalogul, oprit în tipografie; au fost expuse fotografii de sfere din oglindă, pe care au fost imprimate scurte poeme de Mircea Cărtărescu. Aceste obiecte au fost depuse în diverse locuri din Bucureşti, reflectând spaţiul ambient concentrat în spaţiul sferic al oglinzii şi textului. Aceste obiecte, concepute în mod anonim de mine au fost imortalizate pe peliculă de Florin Iaru.
Tot în acest spirit au fost şi cele două ediţii ale acţiunilor underground „House Party", găzduite în casa lui Decebal Scriba; din fericire, un prieten al familiei mele avea o cameră video şi s-au putut filma intervenţiile lui Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălţeanu, Dan Stanciu, Teodor Graur, Andrei Oişteanu.

S.V.: Ca participant activ al perioadei respective, vă mai regăsiţi astăzi în spiritul acelor ani? Sau pur şi simplu a fost doar o etapă din evoluţia dvs.?
W.M.: Personal, îmi este greu să mă regăsesc astăzi în spiritul acestei perioade româneşti, deoarece din 1988 am ales să mă stabilesc la Paris, unde aceste analize nu îşi au acelaşi sens; de altfel cred că în perioada 1980-1989, artiştii care au „actat" sau produs lucrări, fotografii, instalaţii, nu au avut conştiinţa apartenenţei la o mişcare determinat „optzecistă". Dacă mă consideraţi o participantă activă a acelor ani, vă pot spune cu sinceritate că a fost o etapă importantă, care s-a continuat sub alte forme:
1. influenţată de filosofia derrideană (care are legături evidente cu postmodernismul), am dezvoltat un demers pe care l-aş numi al DECONSTRUCŢIEI, unde noţiunile de limită, derivă, grefă, ironie, lipsa de ierarhie între genuri etc. s-au concretizat în lucrări, instalaţii, video-uri, performanţe;
2. activitate editorială care se bazează pe interacţiunea text-imagine – o amintire a perioadei „postmoderne bucureştene" (crearea unei edituri, mai întâi Signum în 1996 şi apoi Transignum, ambele la Paris). Această editură europeană care are un caracter specific, multilingvist, asociativ, participativ, ea iniţiază acţiuni artistice sau pluriartistice, în amintirea manifestărilor organizate de mine în spiritul „postmodern" din anii 1980.
S.V.: Cum puteţi defini astăzi optzecismul, în comparaţie cu ce a urmat mai târziu? Care sunt trăsăturile specifice ale acestei perioade (şi, de ce nu?, ale acelei generaţii)?
W.M.: La această întrebare nu am legitimitatea de a răspunde, deoarece, nefiind prezentă la viaţa artistică românească după 1990, nu pot face reflecţii pertinente.
S.V.: Ce reprezintă Generaţia 80 pentru postmodernismul românesc? Cum au ajuns ele să fuzioneze?
W.M.: Nu îmi dau seama ce reprezintă o generaţie în ansamblul haotic al unui aşa-numit postmodernism naţional.
S.V.: Cine consideraţi că sunt reprezentanţii cei mai importanţi ai acelei perioade şi cum îi vedeţi astăzi?
W.M.: Un răspuns cât se poate de subiectiv: dacă în literatură generaţia optzecistă are reprezentanţii ei iluştri, în arta plastică din această perioadă au existat expoziţii personale sau de grup, care numai ulterior au fost catalogate ca postmoderne; nu îmi amintesc ca acest concept să marcheze puternic activitatea plastică din aceşti ani. Nu îmi permit să denumesc reprezentanţii importanţi sau mai puţin importanţi ai acestei perioade, mai ales că „după război, mulţi eroi se arată" sau, cu mai mult umor: puţini am fost, mulţi am rămas.

Andrei Chintilă, "Muza citadină", 1988, ulei pe pânză

#4 PORTRETE DE ARTIST

Portfolios

VIOARA BARA

„Ţipătul femeii pasăre"

text de **MARIA ZINTZ**

Vioara Bara este o prezenţă activă în viaţa artistică orădeană, pe măsura temperamentului său tumultuos, ardent. S-a dedicat cu pasiune deopotrivă picturii şi scenografiei, chiar de la absolvirea Institutului „Nicolae Grigorescu", în anul 1983. Totuşi, prima sa opţiune este pictura, unde are libertatea totală de exprimare. Îmi amintesc tablourile expuse la prima sa expoziţie personală din 1987. Preponderente erau un fel de „peisaje". Dar ce peisaje! Dramatice, cu ceruri incendiare, cu suprafeţe încărcate de forme grele, obţinute prin pensulaţii împăstate, uneori părând vitrificate, ca după revărsările unor vulcani, alteori operând frământări tectonice, prin straturi dense de pământuri, dar şi cu zone de eliberare către un spaţiu simbolic, cel al luminii, amintindu-ne de fondurile de aur bizantine. Era perioada când făcea sute de studii de culoare. Încă pe atunci, prin tensionările formale, prin cromatica împăstată, în tonalităţi grave, observam că era apropiată de viziunea expresionistă. Era ceva care, deodată trezit, stârnit, nu mai putea să fie zăgăzuit, limitat, potolit. Odată trezite acele forţe – adunate sub semnul femininului – îşi cereau dreptul de a primi formă – în expansiune – ca nişte explozii în lanţ.

dreapta, de sus în jos:
1. O iguană mănâncă o altă iguană. Foto: © Vioara Bara
2. Fata din spatele soarelui. Foto: © Vioara Bara

pagina alăturată, de la stânga la dreapta:
1. O iguană strâmbă creasta muntelui. Foto: © Vioara Bara
2. Imagine din expoziţie. Foto: © Vioara Bara

În *Ţipătul femeii-pasăre* – genericul expoziţiei deschise la Bucureşti în 1989, Vioara Bara şi-a dezvăluit direct neliniştile fiinţei sale. De altfel, chiar imediat după personala din 1987, ea participa la expoziţiile de grup cu lucrări mari, cu personaje ivite din pământ, răscolite, sacrificate, personaje ce simbolizau viaţa, cu zbaterile ei, sacrificiul, moartea, memoria pământului care ne cuprinde pe toţi, dar şi ideea fecundităţii. Trupuri feminine, adesea fragmentate, contorsionate, crispate ori cu mişcări exasperate (în încercarea de a reveni la starea de armonie), de o mare vibraţie vitală, emanau energii teribile. Gestul şi petele intense, contrastante, chiar stridente, deveneau mijloace de eliberare a tensiunilor. Aceste contraste, aceste „ţipete", care schimonoseau formele, apăreau de fapt tocmai din dorinţa arzătoare de echilibru, de afirmare şi recunoaştere a feminităţii, un recurs împotriva singurătăţii, dacă acest lucru ar fi posibil. Vioara Bara spunea că a vrut „să arate cum poate să ajungă sufletul unei femei pe dinlăuntrul ei", zbuciumul unui univers ameninţat, pe care existenţa, învelişul exterior, de o imperfecţiune fatală, şi-a pus pecetea.

Ea nu ezită să recurgă la sacrificare, la metamorfozare, dacă mai este timp, dacă mai este speranţă. *Femeia-pasăre* se zbate, e mutilată, vrea să se elibereze, oricare ar fi preţul, chiar cu cel al propriului trup. Pe suprafeţe mari, vedem forme umane şi cvasiumane, contorsionate, cu atele în loc de braţe, cu cioturi în loc de picioare. Într-o lume copleşită de sexualitate, cu trupurile schimonosite, rănite, ciopârţite, doar semnele fecundităţii şi ale sexului feminin sunt exagerate, exacerbate, organe sexuale la vedere, torsuri exagerate (amintind de formele feminine din neolitic ce aveau rolul de a „provoca" fecunditatea naturii). Nu ezita să recurgă la colaje, sfori, cârpe, lemn, pene, la culori violente, aruncând, împroşcând vopseaua pe suprafeţele mari ale pânzelor, amintindu-ne într-un fel de Willem de Kooning prin înfăţişarea grotescă, dezagreabilă a figurilor, prin pensulaţia frenetică. Vioara Bara nu a fost niciodată omul jumătăţilor de măsură, nu a revendicat ceva cu „sotto voce", a avut propriile ei experienţe de viaţă care i-au marcat existenţa şi a dorit ca tablourile sale să nu menajeze pe nimeni. Dar vom afla aici totuşi şi zone de o tulburătoare frumuseţe, de visare, alături de suprafeţe care ne sugerează întâmplări

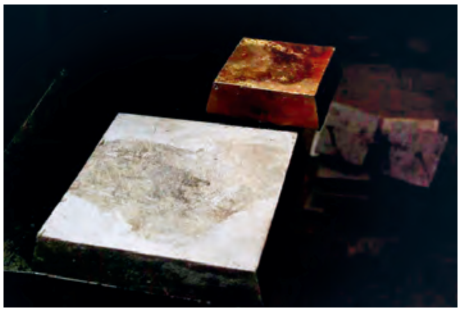
cutremurătoare. Întâlnim zone care subscriu abstracționismului, dispuse în straturi dense, vâscoase, alăturate unor suprafețe de mare delicatețe, cu transparențe diafane.
Vioara Bara, artista sensibilă și, aș zice, cu simțul premoniției, nu s-a limitat la reflectarea condiției sociale a femeii, ci a dorit să pătrundă în adâncurile, în contradicțiile ființei umane, a permanentei dualități a binelui și răului, a contradicțiilor care însoțesc omul în lumea terestră, a forțelor malefice din jurul nostru, a încercărilor atât de des disperate, a aspirației femeii și bărbatului de a realiza acea unitate care ar însemna puritate, liniște și armonie. Ființele imaginate de pictoriță sunt urâțite, zbaterile, contorsionările trupești și sufletești devin abrutizate, primesc atribute animalice, ca expresie a forței lor brutale, într-un spațiu haotic din care singura salvare este fuga. Mișcările sunt centripete, sugerează vertijul, haosul, tensiuni teribile ce aparțin zonei subconștientului și totuși, în chiar această brutalitate formală și cromatică, aflăm zone informale, ce țin de inframaterialitate sau care par că au transgresat materia însăși. Este o pictură plină de energie și pasiune, cu o atmosferă tulburătoare, tonurile aparținând unui expresionism violent, deși arta sa provenea din straturile adânci ale subconștientului, ale abisalităților ființei, laturii sale sublimale, totul cu dorința unei ascensiuni, a eliberării din strânsoarea convențiilor, a unor relații false, a prejudecăților, a propriilor obsesii. De aceea, pe lângă forme trupești legate de sexualitate, de mutilări oribile, vedem forme-simbol ale vieții, inima, ochiul – al treilea ochi, cel pierdut în aventura cunoașterii umane –, pentru că s-a pierdut putința de a afla esențialul și a fost permisă prezența răului, a luptei permanente dintre bine și rău.
Vioara Bara a denumit, sugestiv, un al doilea ciclu al picturii sale – *Universul cel mare mănâncă universul mic*, o temă pe care o regăsim în creația unor iluștrii pictori europeni (Bruegel: *Peștele cel mare îl mănâncă pe cel mic*). Legea evoluției în natură înseamnă cruzime. Revedem în lucrările ce aparțin acestui ciclu *ochiul* – cel închis, destinat pătrunderii în adâncurile ființei și în adevărul universal; casa – ca loc ce ne poate ocroti, ajungând la uter și astfel din nou la motivul *femeii* ca locuire a ființei neprihănite, chiar biserica fiind simbolizată în Fecioară. Dar frământările Vioarei Bara nu se liniștiseră încă, tensiunile au rămas, și astfel apare încă un ciclu, al treilea, având ca sursă a exprimării dualitatea bine – rău, bărbat – femeie, violența prezentă în lume: *O iguană mănâncă altă iguană*. Apar iarăși ochiul, casa, masca, semne ale prezenței morții. Forme vâscoase, în negru, cu accente de roșu dramatic, măști amenințătoare, spânzurați, spații marcate de figuri în care omenescul se amestecă cu animalicul din nou, spații marcate de atmosfera apocalipsei. Tensiunile personale (incendiul din atelierul ei, care i-a mistuit tablourile, a marcat-o puternic), tensiunile lumii – pe care ea le-a simțit și presimțit profund, au făcut ca lucrările sale să devină teatru de război. Apar iguane, pești, foci, reptile cu aripi, soarele și luna condamnați să nu se întâlnească niciodată, sori care plâng. Imaginarul este dominat de violență, de moarte, de coșmare, de păcat, dar și de dorința arzătoare de puritate, vedem damnați, ochii sunt orbi ori întorși, o zbatere continuă de a ieși la lumină, de împăcare cu lumea, o împăcare cu sine. Așa a ajuns la un alt ciclu: *Poartă spre centrul dinlăuntrul meu.* A eliminat negrul, textele poetice sunt numeroase. Gândul la moarte este alungat. Noaptea nu înseamnă neapărat negrul, moartea, abisul, noaptea poate fi colorată. Lumina se ivește în albastru celest. Personajele masculine sunt redate adeseori în starea de hermafrodit (o astfel de redare era prezentă și în cicluri anterioare), fără față, întunecate, o contrapondere firavă la formele dinamice, contrar personajelor feminine, cu forme accentuate, planturoase. Multe personaje au aripi, sunt îngeri căzuți, îngeri-femei cu sâni numeroși care vor să se înalțe, îngeri și demoni ce plutesc în spații care sfidează legile gravitaționale. Personajele cu aripi trăiesc și ele în marea unitate ce înglobează viața și moartea, binele și răul, antiteze pe care doresc să le depășească. Unii dintre îngerii ambivalenți sunt făpturi totuși demonice, mesagerii care leagă transcendența de imanență, vizibilul de invizibil, principiile uniunii erosului cu pământul, între soare și lună. Chipurile par ca niște măști de copii, unele inspirând inocența, altele perfide, doar mimând puritatea, deși dorința de inocentare a personajelor este sinceră. Alături apar uneori păunii cu penajul multicolor, ca un miraj al armoniei, neaflată încă, decât, poate, prin credință.
Chiar dacă mai apar deformări, Vioara Bara a renunțat la spulberarea violentă a componentelor, la puternica disociere ca expresie a tensionării emoționale, la prezența brutală a sfârtecării care era un semn al unor rupturi, al unor suferințe lăuntrice, deși cele două contrarii sunt încă prezente. Închisoarea este de fapt în interiorul nostru, acolo se duce lupta împotriva terorii, acolo are loc efortul chinuitor al omului, încercând să-și depășească limitele. Figurile se agită într-o temporalitate pe care n-o fixează niciun decor. Sunt figuri de vis ce participă la acțiuni indescifrabile. Întunericul este străpuns de o lumină ezitantă, dar tot mai prezentă, o lumină ce aparține sufletului. Roșurile persistă, mai calde, pătrunse de un șuvoi de viață, albastrul azur și ultramarin, auriul amintind de opulență, cu transparențe rafinate. Formele sunt elegante, unduitoare, grafisme eliptice cu ecouri orientale, alături de cele care i-au traversat creația – cele morbide, contorsionate – dar care acum sunt mai puțin terifiante.
În ultima vreme, Vioara Bara pictează pe bucăți mici, pătrate, din tablă, suprapuse și legate cu sfoară, pe fond alb, albastru, negru, auriu, preluând de la marile ei pânze anterioare formele-simbol: inima, masca, ochiul, capetele, păunul etc. – totemuri, semne. O liniște care duce la preferința arhetipului. Forme reduse la esența lor ce presupune concentrare, o biruință asupra tenebrelor, atât cât este posibil, ceea ce ne determină să ne întrebăm: *Încotro, Vioara Bara?*

RUDOLF BONE

Memoria Formei

text de **RAMONA NOVICOV**

Limbajul artistic al lui Rudolf Bone este de o coerenţă de excepţie. De la început a fost preocupat de un anume experiment, cel ce viza eliberarea sculpturii de „apăsarea" masei materiale. „Doream – spune Bone – să o scap de gravitaţie, să-i confer o stare poetică." Sculptorul, pe măsură ce devenea un antisculptor, a fost mereu atent să păstreze în raport cu propria creaţie o anume alteritate, care să-i permită să aşeze între el şi obiectele plăsmuite acel interval, acel gol în care să se poată manifesta un anume fenomen de expansiune şi metamorfoză materială, formală şi energetică: ecloziunea. Pentru Bone, ecloziunea era, de fapt, reculul în pozitiv al unei implozii.



dreapta, sus:
Imagini din expoziția „Memoria Formei", aprilie-mai 2011 la Oradea. Foto: © Rudolf Bone

jos, de la stânga la dreapta:
Imagini din turnătorie, lucrul la „Memoria Formei", lingouri. Foto: © Rudolf Bone

alăturat:
Expansiuni

mijloc:
Tăvălugul

jos:
Compresarea „Memoria Formei”

De aici se naşte sculptura sa a-spaţială sau spaţializată, dar fără masă, imponderabilă, ca un fel de contur al pragului dintre spaţiu şi neant (1989, expoziţia sa de la galeriile Orizont, Bucureşti). Astăzi, Bone vorbeşte despre programul său plastic explicit: „Eu nu vreau să abandonez total lucrul cu materialul, doar vreau să construiesc spaţii uşurate de masă. Îmi place să muncesc materialul cu mâinile. Nu doresc să pătrund într-o lume virtuală ca cea pe care mi-o oferă cibernetica. (...) Iubesc sculptura şi ştiu că este mediul în care mă simt în elementul meu, iar metafora vizuală prin care încerc să comunic cu semenii mei se simte încorsetată, adeseori, de masa materiei specifice sculpturii consacrate. De aceea am urmat, în decursul carierei mele artistice, un demers de eliberare treptată de chingile materialităţii”.

Bone a mers metodic pe firul cărării sale, care îl ducea mereu tot mai departe de centrul gravitaţional al materiei sculpturale, spre locuri tot mai golite de încărcătura materială, tot mai aproape de expresia artistică a poeticii zen: la Sibiu, în martie 1989, o *Cărare de Nisip* lega *Geea* de *Talazul*, *Copacul* şi *Ploaia de sticlă*. La Timişoara, în mai 1991, parcurgea un *Drum al Crucii* personal, săvârşind o acţiune ce atingea, cu fervoarea autoflagelării, punctele nevralgice ale condiţiei umane, implicit ale condiţiei artistului. În continuarea acestui traseu, în intervalul 22 aprilie – 16 mai 2011, Bone a creat o expoziţie secvenţială, aşa cum un alchimist pregăteşte *opus magnum*. Titlul, *Memoria Formei*, conţinea programatic toţi timpii şi toate stagiile expoziţiei. În trei secvenţe, materia metalică ce i-a slujit, în 2010, ca suport al *Expansiunilor* de la Moara Răsăritului, a fost acum redusă din nou la condiţia ei bidimensională, dar prin zdrobire, deci prin limbajul artei informale. Astfel, trupul sculpturii ce a înflorit odată în spaţiu se transformă, sub tamburul tăvălugului, în propria lui umbră. Acţiunea a fost filmată, iar filmul a fost proiectat la galeria Konstant din Oradea, în 22 aprilie 2011. Pe podea erau prezente câteva din formele lamelate peste care se putea păşi cu neliniştea cu care se păşeşte pe umbre. Al doilea stagiu al explorării memoriei formei a avut loc peste şapte zile. Tot ce a fost redus la condiţia umbrei, a suprafeţei, a antiformei, atunci s-a respaţializat într-o formă colectivă, totalizatoare, un nou pământ şi un nou cer, ce conţinea nu doar concreteţea materiei, nu doar corpul ei material, ci şi memoria ei stigmatizată. Peste alte şapte zile, Bone a plăsmuit o nouă „facere”, de data asta privită din perspectiva eternităţii. Materia ce a fost odată expandată în sute de forme deschise, învoalte, volatile, receptacole ingenue ale luminii, apoi zdrobită şi reîntrupată, este acum contrasă la maximum sub forma a trei lingouri suprapuse piramidal. Întoarcerea la materii şi forme arhetipale, Bone o face de data aceasta nu cu mâinile lui, ci prin alţi maeştri: meşterii făurari. Filmele care au documentat toate etapele acestor transfigurări au revelat, pe de o parte, nobleţea unei arte sacre a focului, ce pare a se şterge din memoria colectivă, pe de alta, s-au şi constituit ca o memorie a memoriei formei. Doar aşa, spune Bone într-un limbaj ermetic „orbitor”, se poate resacraliza materia lumii: doar prin zdrobire, dispersie, ardere – pentru că doar aşa poate să renască şi să activeze vechile tipare ce o aşteaptă acolo, pe locul lor piramidal, dintotdeauna. În acea seară de mai a lui 2011, după ce mi-am plimbat degetele pe suprafaţa lingourilor, când tocmai mă pregăteam să plec, Bone mi-a spus, apodictic, ceva la care continui să mă gândesc şi acum: „Toata arta laică e minoră”. Şi mi-am adus atunci aminte că, întotdeauna, fiecare din gesturile sale artistice era încărcat cu forţa unei arte – să-i spunem – majore.

DORIN CREŢU

Diafan în negru

text de **AURELIA MOCANU**

Prin deceniul debutului, parizianul Dorin Creţu aparţine generaţiei '80 de creativitate contra curentului controlat de ceauşismul terminal. Atunci, câştigând dreptul de a rămâne în capitală cu preţul cioplitoriei la Mastabaua Poporului, Dorin era extrem de atent, ca după un colac de salvare profesională, la informaţia venită de pe simezele de succes ale Occidentului. Se drena nervos cu grifaje de tip Arnulf Reiner peste autoportrete fotografice grimasate şi eventual răsturnate. Pentru a fi posibilă expunerea pe simezele arondate Cenaclului tinerimii, el a mai pictat, cu smerenie bonnardiană, o serie de naturi statice deduse din Hranele *berniste.*

Din 1989, atleticul şi cordialul braşovean se încetăţeneşte la Paris. După ce ne-am dizolvat graniţele în UE, devine interesant, nu numai în artă, valul de vizite profesionale ale fiilor răzbătători. Creţu realizează un turneu expoziţional românesc în 2008. Surpriza liric-ascetică a selecţiei cu caracter retrospectiv a fost una remarcabilă. Parterul Palatului Mogoşoaia a vibrat atunci pe o coardă extrem de subtilă a picturalităţii monocromului.

Dorin Creţu a plecat din spaţiul bizantin purtând cu el, nu ştim cât de subconştient, un soi de monodie cromatică, cu o pneumă a aburului pastei picturale aşternute în emulsii de tempera. A practicat cu tenacitate refuzul figuraţiei, plonjat fiind în caruselul stimulilor optici ai unei metropole, mamă a loazirului. Ştim ce greu se rezistă la cântecul sirenelor pub(iene) şi ce s-a întâmplat cu pictura actualilor tineri, după coliziunea dintre griul betoanelor ceauşiste şi irumperea consumismului publicitar. Pictorul Dorin Creţu poate susţine la ora asta, din tremurul pensulei, o excelentă vibraţie de brunuri-gri-ivoire până la negrul exemplar din marile formate cu fronton de edicul. Pictură suprematist-senzuală, proplasma din fundalul vălului tonal poate convoca reţele ortogonale, striaţii verticale sau orizontale, ca pe lamelele microscopice de alge sau scoarţă. Există şi o serie floral-elicoidală a pretextului grafic. Concentrarea mijloacelor, restricţia performativă în favoarea meditativului sunt un dar ascuns caracterial pe care-l mărturiseşte artistul. De două decenii, pictura lui Dorin Creţu delimitează, fără abatere, o spaţialitate de calitate psihologică din categoria (teologică, se pare) a diafanului.

În prezent artistul este reprezentat în România de galeria AnnArt, unde are în expunere lucrări din seria *Fleurs* și în pregătire o personală pentru toamna 2012. La Paris, Dorin Crețu lucrează cu galeria Charlotte Norberg, care i-a organizat în ianuarie-februarie anul acesta cea mai recentă (a douăsprezecea) expoziție personală în Franța.

pagina alăturată, stânga jos:
„Roz și negru", rășină acrilică și pigment pe pânză, 80 x 80 cm, 2010, Paris. Foto: Dorin Crețu

pagina alăturată, dreapta sus:
„Floare de noapte", rășină acrilică și pigment pe pânză, 50 x 60 cm, 2011, Paris. Foto: Dorin Crețu

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. „Fără titlu", ulei pe pânză, 72 x 54 cm, 2004, Paris
2. „Fără titlu", ulei pe pânză, 72 x 54 cm, 2002, Paris

ANDREI CHINTILĂ

(1958-2007)

text de **ADRIAN GUŢĂ**

pagina alăturată, sus:
1. „Casa pe strada Domniţa Anastasia”, 1985, ulei pe pânză
2. „Lume verde”, 2005, ulei pe carton

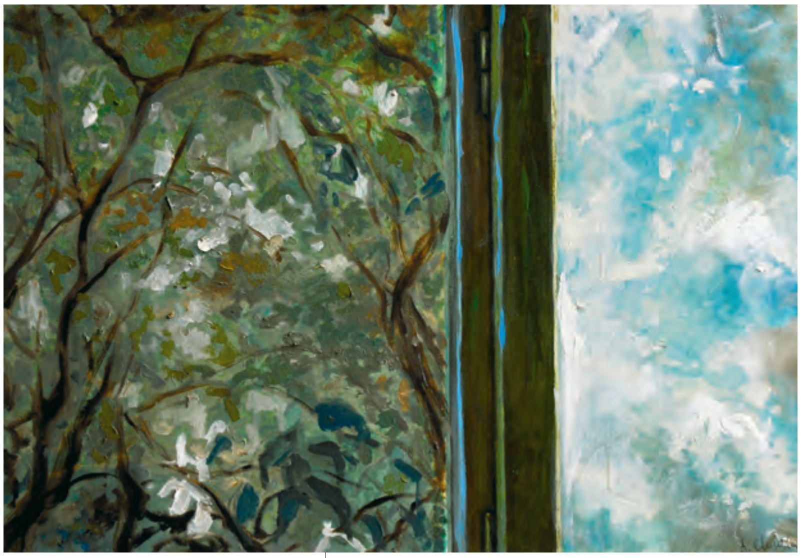
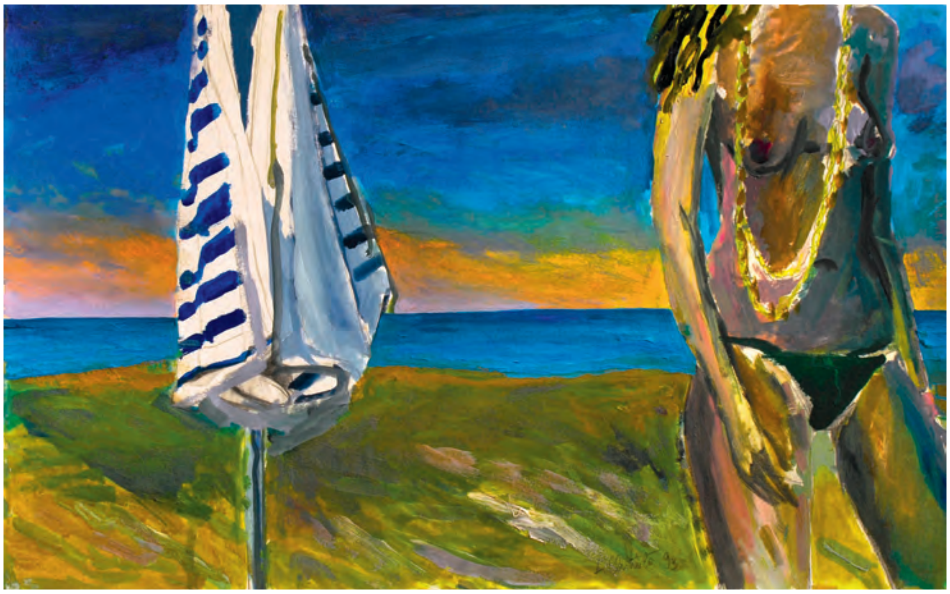
pagina alăturată, mijloc:
1. „Fata şi umbrela”, 1993, tehnica mixtă
2. „Andrei la fereastră”, 2005, ulei pe pânză

pagina alăturată, jos:
1. „Jumătate pescar”, 1986
2. „Nud culcat”, 1998, ulei pe pânză

de la stânga la dreapta:
1. Fotografie de Andrei Chintilă
2. Fotoportretul artistului

Andrei Chintilă este un reprezentant al acelui model de artist consubstanţial cu opera lui, subordonând edificării acesteia totalitatea existenţei sale, sinuozităţile vieţii având ecouri în meandrele creaţiei. Andrei Chintilă a fost pe rând învăţăcel tatonant, rebel cu o cauză, filtru muzeal activ, artist meditativ, cu o personalitate complexă, de timpuriu auto-modelată şi treptat îmbogăţită. Pictura şi grafica i-au fost crez şi mod perpetuu de exprimare, fotografia adăugându-se ca jurnal de senzaţii optice fixate şi mediu inspirator pentru pictură, legată de fotografie fiind şi tentaţia asumată a unui tip de expresie artistică autonomă.
Andrei Chintilă a fost un om extrem de sensibil, expus în acest sens semnalelor pozitive şi negative ale contextului, dar pe de altă parte s-a arătat inflexibil în faţa compromisurilor. A crezut în dialog, exploatându-i potenţialul şi în raporturile cu elevii săi. A fost exuberant însă şi angoasat, melancolic, ajungând în cele din urmă la o împăcare cu lumea şi cu marile sale ritmuri. Prieteniile au însemnat mult pentru el; în ultima parte a prea scurtei sale existenţe printre noi s-a întors treptat către sine şi către divinitate ca răspuns la încercările vieţii şi ca formă de rezistenţă sufletească şi spirituală intimă... Am simţit în el un adevărat coleg de generaţie, disponibilitatea comunicării esenţiale, umane şi intelectuale.
Andrei Chintilă este un membru reprezentativ al generaţiei '80, atât din perspectiva rupturii, cât şi din cea a continuităţii acesteia cu generaţia(le) care a (au) precedat-o. Rebeliunea neoexpresionistă, asumată de artist după tatonările (post)studenţeşti, i-a construit vulcanic prima identitate răspicată, perpetuată şi nuanţată pe un interval mai lung.
Postmodernismul asimilat până la nivelul profund al atitudinii (treptat pe un ton mai grav) a diriguit şi filtrările ulterioare ale postimpresionismului, în general interpretarea lucidă cultural a unor modele concentrate în ultima parte a secolului al XIX-lea. Realul brut l-a preocupat în bună măsură pe artist, dar şi cel mediat, respectiv semnalul existenţial şi cel cultural… Andrei Chintilă s-a înscris, aşadar, un timp, în lupta pentru un nou realism, după care varianta personală de nouă sensibilitate l-a condus către un postromantism cu nuanţe dramatice ori melancolice, nelipsind, uneori, ipostazieri ale unei relaţii de tip *tongue-in-cheek* cu kitsch-ul. (...)
Începând din perioada anilor '80, arta lui Andrei Chintilă constituie un exemplu notabil pentru studierea fertilului raport care se poate forma între fotografie şi pictură dintr-o perspectivă optzecist-postmodernă asupra imaginii (extrapolând, mă gândesc inclusiv la „imaginea” literară optzecistă, marcată adesea de decupajul fotografic ori cinematografic). Artistul nostru, alegând unele fotografii din portofoliul personal ce sporea constant, intervenea grafic şi în culoare asupra lor, transfera imaginea în schiţe compoziţionale fără a proceda la un transport mecanic al fotografiei, îi aducea nu de puţine ori acestui studiu modificări structurale prin schimbarea poziţiei unor elemente ori a atitudinii unor personaje, adăuga sau elimina „informaţie”. Apărea eventual şi un factor ordonator prin trasarea unui caroiaj de „armătură” a compoziţiei. Cu toate acestea, imaginea finală, pictura ca rezultantă a proceselor din „laboratorul” de creaţie, nu îşi pierdea prospeţimea, „tăietura”, mai ales în a doua parte a deceniului nouă şi prima a celui următor, fiind una ce amintea de instantaneul fotografic şi propunând în consecinţă o compoziţie-fragment, cu dinamică interioară – era vorba, în fond, de revizitarea unui procedeu introdus de către Degas în contextul impresionismului.
Opera lui Andrei Chintilă nu poate fi pusă însă, în ansamblul ei (inclusiv aceea din prima perioadă a formării unei identităţi ofensive), sub semnul dependenţei de fotografie ca punct de pornire. Intervenţia imaginaţiei, capacitatea de a crea o atmosferă specială, uşor stranie uneori, romantisnul rebel-citadin al unor figuri şi atitudini, doza de melancolie ori de ironie, dau substanţa profundă a lucrărilor, chiar a celor care par decupaje secvenţiale dintr-o naraţiune filmică. Artistul poate să şi inventeze scene, situaţii, raporturi ce promovează realul reprezentat pe un palier unde banalul se transformă în scânteie existenţială, jocul de planuri redistribuie accentele şi conferă sensuri acute imaginii. (...)
Andrei Chintilă avea o capacitate de a surprinde niciodată epuizată; nu putem vorbi în cazul său despre o „operă deschisă” doar în sensul înţelesurilor posibile ale unor fapte artistice împlinite, al amplificării registrelor de viziune şi stil desfăşurate pe parcurs, ci şi în cel al direcţiilor pe care ar fi putut să se contureze mai departe, dacă evoluţia acestei opere nu ar fi fost tragic întreruptă. Oare ce alte instantanee ori peisaje din bogata lui recoltă fotografică ar fi intrat în „laboratorul” pictorului, ce înfăţişări plastice ar fi avut acestea după metamorfozare? Oare ce alte subiecte l-ar mai fi interesat pe fotograf?

(extrase din textul introductiv la volumul Andrei Chintilă, Bucureşti, 2010)

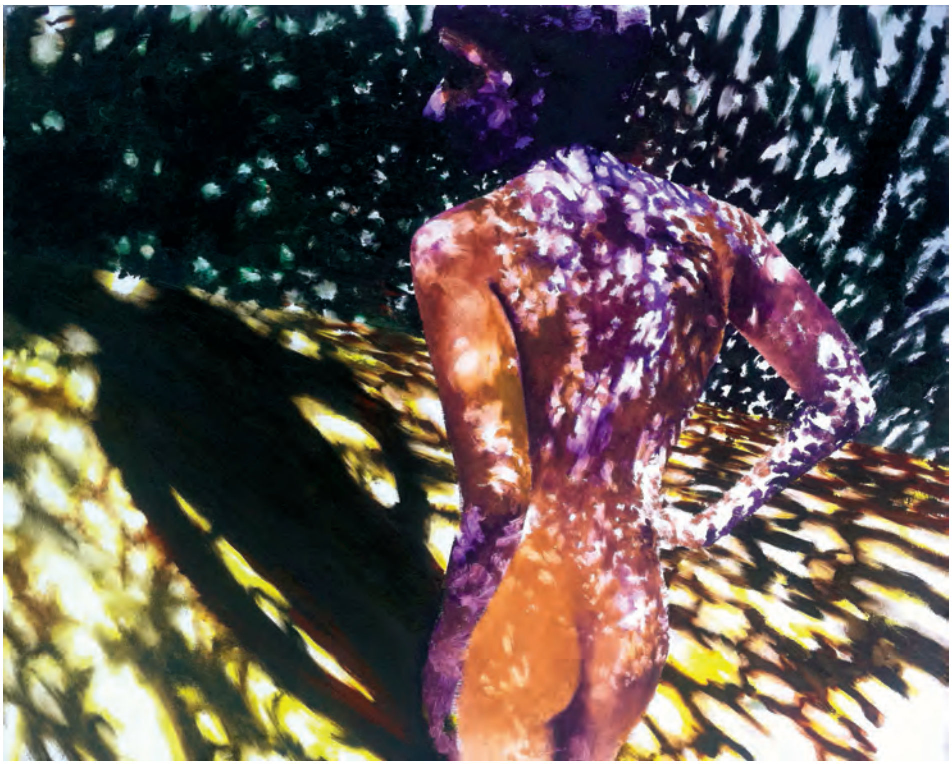



ELIAN

Playground

„Vrei să te joci cu mine?”. Întrebarea aceasta răzbate din toate picturile lui Elian. „Sunt dulce-amară, sunt inocent-perversă, sunt sexos-inteligentă.” E glasul unei feminităţi de tipul Lolitei ridicate la putere, dar care nu are inflexiuni militante, declarative sau revanşarde împrumutate din discursul feminist. Terenul în care se joacă cartea amoroasă a acestor personaje e cel al unei insule cu toate urmele către ţărm şterse. Într-o atmosferă ţesută din ambiguităţi şi sugestii subliminale, pe versantul alunecos al zonelor crepusculare, paradisul se transformă pe nesimţite în capcană, aşa cum părul iubitei se transformă într-un mănunchi de şerpi ai nopţii. Lolita nu e, în fond, decât una dintre feţele Gorgonei.

text de **RAMONA NOVICOV**



deasupra:
În mintea mea este semnătura ta, 2007, ulei pe pânză. Foto: Dorel Găină

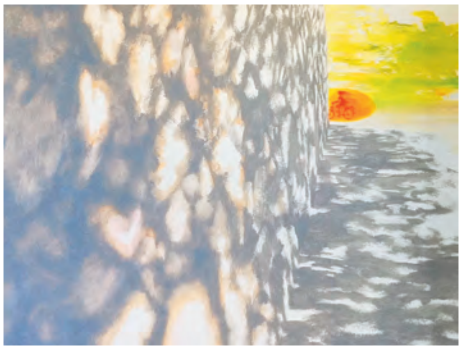
pagina alăturată, sus, de la stânga la dreapta:
1. Desen, 2007, tuş pe hârtie. Foto: Dorel Găină
2. După-amiaza unui faun, ulei pe pânză, 2011. Foto: Dorel Găină

pagina alăturată, mijloc:
Desen, 2007, tuş pe hârtie. Foto: Dorel Găină

pagina alăturată, jos. de la stânga la dreapta:
1. La umbra trandafirului negru, ulei pe pânză, 2011. Foto: Dorel Găină
2. Încă o poveste cu fetiţa în pădure, 2007, ulei pe pânză. Foto: Dorel Găină

Ne-o putem imagina ca Meduza adolescentă sau ca Meduza cu sabia la gât, ce în clipa morţii îşi reaminteşte fulgurant, ca un *flashback*, visele acelea frumoase din pădurea în care a copilărit. În vremea de atunci, în pădurea inocentă vuietul morţii abia se auzea, abia se întrevedea, subţire ca un fum de tămâie. În visele ei, îndrăgostitul, prin magica întrebare: „Vrei sa te joci cu mine?”, trebuie să refacă drumul spre inima pădurii pe urme ce se şterg mereu. Victimă prezumtivă rătăcită într-o scenografie fantasmagorică, mustind de sex-appeal, cel chemat înspre adâncul pădurii şi al feminităţii presimte, uneori, că fetiţa ce aleargă desculţă prin pădure e, vai!, un vlăstar încă inocent de Gorgonă.
Pe terenul de joacă creat de ea, Elian se lasă în voia plăcerii de a estompa, rarefia, îmblânzi prezenţa stihială a forţelor naturii: pădurea devine astfel alcov tenebros, domeniu stăpânit de o prezenţă feminină a cărei forţă e deopotrivă învăluitoare, insinuantă, şerpuitoare, şfichiuitoare. Felina neagră e paznicul acestor teritorii unde domneşte Lolita-Cruella, căreia, într-o serie recentă de picturi, i s-a alăturat, la ceasul târziu al după-amiezei, un faun. Cei doi sunt înecaţi în spoturi de lumină ce amintesc de veşmântul lui Vaslav Nijinsky din baletul inspirat de muzica lui Debussy, de dansul lui deopotrivă sălbatic, inocent şi tandru. Personajele favorite ale lui Elian sunt muguri de fiinţe amfibii ce vor rodi imprevizibil. Uneori, chiar şi atingerea umbrei acestor făpturi poate fi încărcată cu o infinită tandreţe, dar umbra aceasta poate lua foc într-o clipă, pulverizând terenul jocului erotic. Şi totuşi, învăluindu-le pe toate – păduri, ziduri, Lolite şi fauni – lumina unui *plein-air* neliniştitor este cea care rămâne personajul principal al delicioaselor, neînseratelor după-amieze plăsmuite de Elian.
Dar un alt cuplu s-a conturat recent sub acelaşi soare opalescent de după-amiază, închipuind o Pietá a erei postindustriale: Madonna scenei pop, pioasa *à rebours* din „Like a Virgin”, ecranată de un ţesut de „like a rose”, ţine pe braţe trupul metalic al unui android distorsionat printr-un macro-*raccourci*. Spectaculoasa reconversie vorbeşte şi ea, în cheie proprie, despre masa critică a idolatriei contemporane.

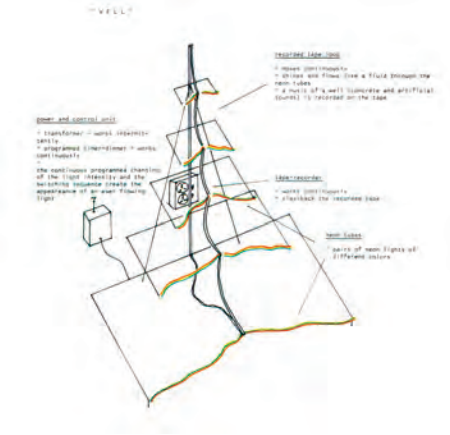
Elian este membru titular al Uniunii Artiştilor Plastici. A absolvit în 1988 Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj, clasa de pictură prof. Paul Sima.



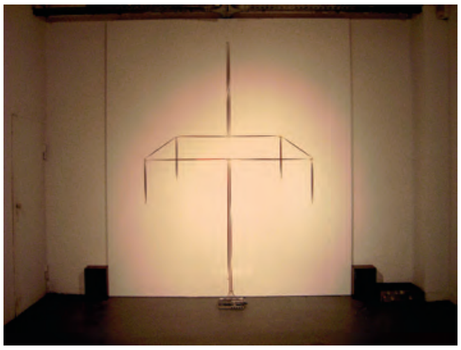
MIRCEA FLORIAN

Între banda magnetică şi deconspirarea mecanicii

Text de **MIHAI PLĂMĂDEALĂ**



Faptul de a mă fi ocupat în mod sistematic de „latura vizuală" a lui Mircea Florian se datorează în primul rând convergenţei dintre munca lui şi principala mea temă de cercetare, relaţiile dintre sunet şi imagine în arta contemporană. În două rânduri ne-am întâlnit chiar în calitate profesională[1]. Motivul care precede şi totodată transcende joncţiunea biografică amintită este oferit de poziţia pe care o are Florian pe scena artelor vizuale din România, (re)cunoscută şi, în acelaşi timp, neomologată încă pe palierul corespunzător. Faptul se datorează în mare măsură echivocului privind domeniul principal de activitate al protagonistului.



Personaj public mai degrabă ca muzician decât ca artist vizual[2], Mircea Florian îşi desfăşoară întreaga activitate creatoare sub egida intermedialităţii. Atras de experiment, tehnologie şi spectacol, acesta a utilizat constant forme de expresie corespunzătoare artelor plastice spre a-şi susţine muzica, aşa cum a apelat la sunet pentru întreprinderile sale din sfera vizualului. Muzician, poet, artist intermedial, cum el însuşi se autodefineşte încă din anii '70, Florian nu este nici unul dintre aceştia luaţi separat, însumându-i pe toţi laolaltă. Ipostazele proteice în care se ascunde spre a se lăsa astfel descoperit sunt imposibil de disociat în limbajul său artistic, deopotrivă criptic, logic şi coerent.

Strategia are avantajele şi dezavantajele sale de imagine. Apără de critică negativă, dar dă în acelaşi timp şi posibilitatea legitimă a eludării din exegeze. Cataloagele şi textele critice apărute de-a lungul timpului îl menţionează cu conştiinciozitate pe Mircea Florian, dar rareori depăşesc faza descriptivă a proiectelor sale. Parcurgerea CV-ul său impresionant naşte întrebări legitime privind popularitatea relativ redusă în relaţie cu realizările menţionate[3].

Ceea ce ne interesează în contextul dat este că a participat (cu predilecţie prin *performance*, instalaţie şi obiect) începând din deceniul opt, la manifestări din sfera artelor plastice, în ţară şi străinătate. Premisele acestei analize sunt că artistul aparţine spiritual generaţiei optzeci, iniţal în calitate de pionier, ulterior valorificând în context postmodernist idei cristalizate în perioada activităţii *underground* şi că locul pe care îl ocupă în context românesc nu este şi nu poate fi revendicat de nimeni altcineva. Astfel, recuperarea sa la adevărata dimensiune este echivalentă cu o piesă pe puzzle, până acum lipsă.

Sistemul de exprimare artistică al lui Florian depăşeşte cu mult graniţele muzicii experimentale (zonă spre care tinde să fie „exilat"), incluzând instalaţia, *happening*-ul, *performance*-ul, teatrul, dansul sau arta video. Lucrările expuse de-a lungul timpului (cel mai adesea cinetice)[4], au fost într-adevăr legate de sunet, muzică şi experiment. Este vorba îndeosebi despre sculpturi de sunet, instalaţii de sunet, obiecte de sunet (cărţile sonore, cum ar fi cea intitulată „Tableaux Vivantes cântătoare") precum şi „partituri pictate", colaje, asamblaje, lucrări cu neon, video şi film.

După cum s-a autodefinit încă din 1975, Mircea Florian este un artist InterMedia. Termenul avea să se impună în literatura de specialitate de-abia după anii '90, când tehnica şi Multimedia au intrat deplin nu doar în viaţa, ci şi în conştiinţa oamenilor. Participarea la Bienala de la Veneţia din 1999 sau la cea de la Bremen, din 2002, au reprezentat prilejuri ideale pentru artist de a opera cu mijloace specifice amintitei zone Media. Instalaţiile, maşinăriile, sunetul şi proiecţiile se regăsesc firesc în creaţia lui Mircea Florian, indiferent de forma pe care o îmbracă ideile iniţiale sau forma finală a proiectelor sale.

În rândurile de mai jos mă voi referi la lucrarea intitulată „The Last Supper", expusă la Berlin în 2007[5] şi pe care o consider un moment de vârf al activităţii sale artistice. Este vorba deopotrivă despre un obiect tridimensional şi o instalaţie de sunet. „Masa", străpunsă de o axă, este realizată din bandă magnetică, ghidată de nişte role spre obţinerea desenului spaţial dorit. Banda este pusă în mişcare de un magnetofon aflat la vedere, care „citeşte" conţinutul acesteia, alcătuit dintr-o lucrare sonoră compusă şi înregistrată special (murmur de voci, sunete de vase de aramă ciocnite etc.).

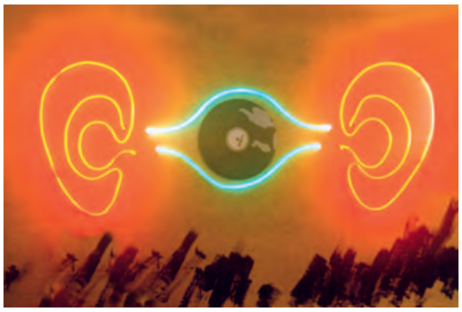
Vibraţia benzii, aflată în permanentă mişcare determină un efect vizual puternic. Foarte important este faptul că instalaţia „sună", sunetul constituindu-se în factor de bază. Este vorba despre o compoziţie ambientală, imprimată de Mircea Florian prin mijloace analoge[6]. Pentru a pune în evidenţă materialitatea suportului, artistul a lucrat cu trei segmente de bandă de culori diferite, înregistrate separat, care presupun şi o anume dezvoltare formală a piesei rezultate prin colare, care durează 5-6 minute şi are un crescendo. Lucrarea propusă este cinetică, (re)produce sunete şi este înscrisă în coordonate tehnologice.

Deconspirarea mecanicii este importantă deoarece spectatorul/vizitatorul are nevoie de un punct de sprijin în receptarea instalaţiei. Chiar dacă magnetofonul a devenit între timp piesă de muzeu (sau cu atât mai mult), principiul său este lesne intuit, chiar de persoane fără pregătire tehnică.

Florian a avut un studio muzical personal bine pus la punct pentru vremurile şi ţara în care trăia. Soluţiile temporare şi improvizaţiile s-au dovedit a fi surse viabile de inspiraţie pentru el. În dorinţa de a obţine buclele de care avea nevoie în muzica pe care o realiza, întindea benzi prin încăpere. Datorită spaţiului limitat era necesară realizarea unor retururi de bandă, care determinau trasee interesante. În pasul următor, Florian a proiectat şi comandat role de transmisie speciale, cu funcţia clară de a proteja banda şi a-i schimba traseul (acestea având la rândul lor o forţă aparte de expresie). Banda este un material prin excelenţă intermedial: poartă înregistrat un mesaj sonor, iar dacă traseul său este anume gândit, poate purta şi un mesaj vizual.

Benzile din instalaţiile lui Mircea Florian erau (şi sunt) puse în mişcare de magnetofoane. În locul rolelor, care au doar funcţie de depozitare/debitare, ideea urmată de artist a fost de a „depozita" banda pe un traseu închis, constituit în parte a lucrării. Uneori acesta a utilizat mai multe magnetofoane în aceeaşi instalaţie[7].

Cu ajutorul rolelor şi al altor dispozitive de redirecţionare a benzii, Florian a obţinut formele dorite pe suprafeţe plane, dar şi în spaţiu: de la figuri umane, portrete sau siluete, până la cuvinte şi chiar

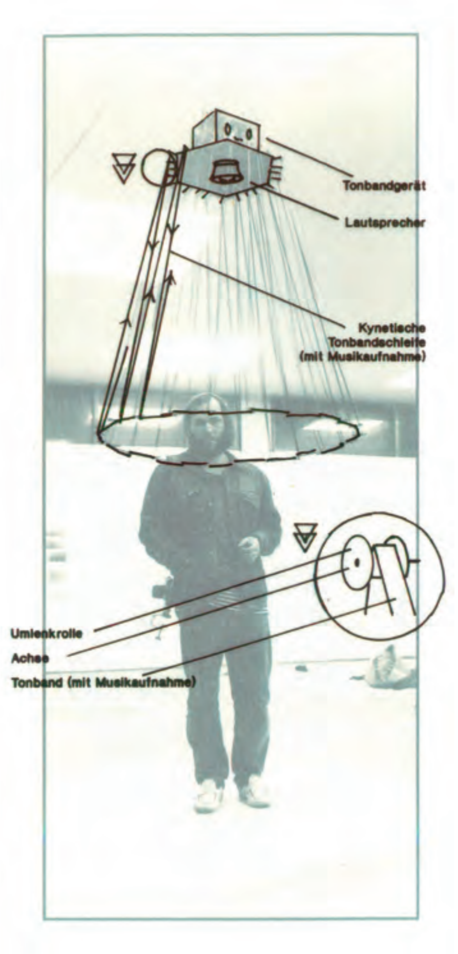


stânga:
1. The Last Supper (2007) – Imagine din expoziție. Foto: arhiva artistului
2. Ochi și urechi (1981) – Mixed media, tuburi de neon, instalație de sunet (180 cm x 140 cm) – Muzica & Spațiul sonor (1981). Foto: arhiva artistului

pagina alăturată, stânga de sus în jos:
1. The Last Supper (2007) – Imagine din expoziție. Foto: arhiva artistului
2. The Spring (1987) – Imagine din expoziție. Foto: arhiva artistului

pagina alăturată, dreapta, sus:
The Spring (1986) – Schiță. Foto: arhiva artistului

dedesubt:
Die zweite Glocke (1991) – Schiță. Foto: arhiva artistului



texte. Datorită parametrilor tehnici comuni, se poate vorbi despre o serie, în ciuda subiectelor sau ideilor diferite.
După încheierea expoziției, banda este bobinată pe o rolă, înseriată și pusă într-o arhivă, însoțită de fotografii și de planul tehnic al instalației. O sumă de lucrări se află în diverse colecții[8].
Recursul la sunet sau muzică depășește limita benzii magnetice, constantă în munca lui Mircea Florian. Există o serie de precedente ale lucrării „The Last Supper". La sala Kalinderu de la București, în cadrul expoziției numite „Corpul uman", din 1976, artistul a realizat un experiment de bio-muzică. Prietenul său, Nick Gostin, a fost „îmbrăcat" în microfoane spre a-i fi captate sunetele viscerale. Acestea, introduse într-un mixer, erau procesate și folosite ca stimul pentru trei muzicieni (Mircea Florian, Alexandru Beno – ulterior prim-violonist la Mönchengladbach – și Valentin Andronescu) care cântau la sintetizatoare.
În cadrul expoziției „Scrierea" (1980 – Sala Dalles, București), Florian a expus partitura compoziției sale, „Nicodim și toaca ascunsă", rulată pe un vechi tambur de automat muzical. Cu acea ocazie a realizat și un *performance*, în cadrul căruia a interpretat piesa.
Florian îmi mărturisea că vizualul este deosebit de important în concepția sa, datorită faptului că cea mai mare parte a informațiilor folosite de om vin pe această cale. În momentul îngemănării vizualului cu auditivul, cele două se potențează reciproc. „Ochi și urechi" din 1981 ar putea fi etichetată drept lucrare „mixed media": este vorba despre o instalație de sunet asociată tehnic unei mostre de Neon Art.
Artistul, bine informat în privința celor întâmplate în plan artistic în afara țării (într-o perioadă istorică în care acest lucru reprezenta un privilegiu ontologic), nu are cunoștință de vreo altă lucrare cu neon creată anterior în România. Fără a fi interesat de posibile cronologii privind folosirea „noului" mediu de către artiștii români, rețin importul „real time", realizat în chiar anul fondării MONA (The Museum of Neon Art) la Los Angeles. Instalația conține și un disc de vinil inscriptibil (cu material sonor), în acele vremuri o culme a tehnicii, care anticipa apariția ulterioară a CD-urilor reinscripționabile.
Sunetul, banda, magnetofonul și neonul s-au reunit în creația lui Florian și în 1987, prin lucrarea „Spring", expusă la Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, în cadrul expoziției „Neon: New Artistic Expressions". În acest caz, performanța tehnologică ocupă un spațiu mai important decât de obicei, fapt care tinde să eclipseze ideea actului artistic. Rețin însă aspectul folosirii „ultimei tehnologii" a momentului (obținerea formei dorite pentru tuburile de neon, a luminii filate, asistarea instalației prin programare).
Odată cu „Zeit" din 1991, îl regăsim pe Mircea Florian expus la „Buchstäblich/Bild und Wort in der Kunst heute", alături de importante nume ale artei contemporane, printre care Joseph Beuys, John Cage sau Barbara Kruger. Cuvântul „zeit" (timp), trasat cu bandă de magnetofon intră în aceeași familie de lucrări cu „Last Supper". Instalația cinetică și sonoră „Die Zweite Glocke" de la expoziția „Ausstellung – Aufstellung" propune același binom deja caracteristic al formelor și sunetelor recognoscibile, redate prin alte mijloace decât cele „clasice". La „Laut – Malerei Bildende Kunst und Musik" din 1998, în instalația „Die Hand" apar deja (ca noutăți) monitorul și computerul, care preiau și prelungesc tehnic funcțiile deținute anterior de diverse alte *device*-uri tehnice analoge.
În fine, seria de piese/compoziții, cum ar fi „Verigța subacvatică", „Întoarcerea în cerc," sau „Madama Butterfly", au beneficiat (în anii '80, în context muzical) de scenografii și coregrafii complexe, fiecare concert fiind un *performance* în sine. Cu negativele înregistrate pe *sequencer*, piesele au fost reluate de-a lungul timpului în diverse și variate proiecte.
Performance-ul „Negrele-mi aripi", susținut în 2011, în cadrul expoziției „Spettacolo del Mondo"[9], continuă în mod logic traseul schițat anterior. Prin aceleași mișcări ale corpului, Florian a generat sunete și a trasat semne grafice, ajutat de *controller*, computer, cameră web și pensule atașate în prelungirea antebrațelor. Poezia recitată simultan, ca și scenografia, aduc în discursul său idei inscriptibile în câmpuri de activitate artistică diferite de artele vizuale. De aici rezultă și dificultatea încadrării actelor sale artistice, desfășurate uneori strict în sfera teatrului, muzicii, filmului, poeziei etc.
Mircea Florian este, fără îndoială, singurul artist român care a lucrat sistematic deopotrivă cu imaginea și sunetul. Deși a participat (în și) la diferite proiecte paralele, cum ar fi „Paolo Barrile/Storia di Messagio Terra" din 1983 prin „Acțiune pe malul Dâmboviței", sau a creat lucrări de sine stătătoare precum „O viață (a mea) ca un generator de întâmplare" (1996), în care a inclus – vizual, matematic și astrologic – date personale criptografiate, artistul se exprimă cel mai bine în zona de confluență a artelor, atâta timp cât partea tehnică rămâne mijloc fără a se transforma parțial în scop.
Numeroase alte activități ale lui Mircea Florian (decât cele luate în calcul în analiza de față) pot fi încadrate în categoria experimentelor, spectacolului, muzicii, show-ului, antropologiei vizuale, dar realizările sale de forță din domeniul artelor plastice se leagă indisolubil de banda magnetică, de rotație (mecanică) și de folosirea asociată a sunetului cu imaginea.
Computerul și noile mijloace tehnice, asistate prin soft, pot goli parțial de miez ideile originale născute în ambientul anilor 1970-'80. Așa cum bine îl cunosc, artistul va fi în dezacord cu această ultimă afirmație, care nu știrbește în niciun fel ceea ce a întreprins și întreprinde în continuare, ci, dimpotrivă, accentuează „marca Florian", poziția sa (reală) în artele vizuale experimentale din România.

Note :
[1] Artistul a participat la expozițiile „Spettacolo del Mondo" și „Mircea Florian – O altă cale", ambele curatoriate de Mihai Plămădeală în 2011.
[2] Cunoscut ca interpret de folk prin câteva discuri single, ca ambasador electro/pseudo Kraftwerk în România printr-un LP, ca spirit independent prin concertele – spectacol susținute, ca poet prin versurile pieselor sale sau ocazional semnate pentru alții, Florian a compus muzica pentru o sumă de filme și piese de teatru.
[3] Este autor a peste 130 de compoziții pentru instrumente solistice sau ansambluri de instrumente acustice ori sintetice. Stabilit de peste două decenii în Germania, Florian a desfășurat activități artistice în întreaga lume, obținând de-a lungul carierei sale peste 20 de premii în România, Japonia, Germania și Marea Britanie.
[4] Ofer în continuare câteva repere privind expozițiile la care a participat Florian, informațiile fiind obținute în urma unei serii de discuții întreprinse cu artistul între 2005 și 2009: „Irepetabilele" – București, 1971; „Scrierea" – București, 1980; „Artelier mecanic" – București, 1981; „A Tubular Pull - Over" – Darmstadt / Germania, 1982; „Linie - Terzo"– Berlin / Germania, 1982; „Spațiul - Obiect" – București, 1982; „Messagio Terra" - Pavia – Milano / Italia, 1983; „Mail Art" – New York / USA, 1983; „Life +/- Art"-Timișoara & Lugoj, 1984; „Mail-Art Rail / Route" – Limoges / Franța, 1985; „Pessoa" – Porto / Portugalia, 1985; „Objecto de Interferência" (Obiect de interferență) – Pernambuco / Brazilia, 1985; „Soundworks" – New York / USA, 1985; „Oglinda" – Baia-Mare, 1985; „Arta poștală" – București, 1985-1986; „Primera Bienal Internacional de Poesia Visual y Experimental" – Mexico / Mexic, 1986; „Spațiul – Oglindă"– București, 1986; „Arta poștală" – Cluj, 1986; „EuRoPia / The Flag" – Sibiu, 1986; „Mobil Fotografia" – Oradea, 1986; „Postextual" - Mexico / Mexic, 1986; „Noch lohnt das Träumen II" – Amsterdam / Olanda, 1986. La expozițiile și evenimentele din anii 1990-2011 mă voi referi în alt context.
[5] În cadrul expoziției „Social Cooking Romania", Berlin, 2007.
[6] Sunetele imprimate sunt obținute prin mijloace naturale; nu sunt generate de un synthesizer.
[7] La Bienala de la Veneția a utilizat trei aparate.
[8] Autorul mi-a spus că păstrează o copie, iar beneficiarul primește alte câteva. Lucrările sunt însoțite de un ghid de utilizare. Materialitatea benzii presupune și erodarea. Fiind vorba despre lucrări cinetice, acestea trebuie revizuite periodic.
[9] La Galeriile Municipiului București.

GHEORGHE JOVIÁN

Un model pentru artiştii tineri orădeni

text de **MARIA ZINTZ**

Gheorghe Jovián a organizat peste 66 de expoziţii personale şi a participat la peste 335 de expoziţii de grup, în cele mai importante oraşe din Europa. Cunoscându-l, îmi pare firească dorinţa sa continuă de a comunica prin arta sa cu lumea. Discipol al lui Corneliu Baba, el a beneficiat de disciplina severă a maestrului în ceea ce priveşte orientarea sintetizării prin desen şi în economia cromatică, introspecţia sinelui, evitarea frivolului şi interesul pentru negru prezent în lucrările sale în mod constant. L-a interesat de atunci, de la absolvirea Institutului „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti în anul 1975 şi până azi, nu văzutul descriptibil, ci încrâncenatul sens al existenţei umane.

Jovián a propus propria sa interpretare şi reinterpretare a realului, ca expresie a stărilor sale de spirit, a modului său de a răspunde corodării în timp, avalanşei informaţionale, violenţelor de tot felul. Din străfundurile trăirilor şi întrebărilor pe care şi le-a pus, arderile artistului s-au materializat în vizibilul suprafeţelor proiectate. Îmi amintesc lucrările sale de dinainte de a se muta la Budapesta, în 1982, când pasta ţâşnea din tuş cu forţa unei erupţii vulcanice. Solarului el i-a opus saturnianul şi tocmai de aici, din această coexistenţă antinomică, a rezultat chiar de la început originalitatea expresionismului creaţiei sale. În lucrările de atunci era prezentă în special o tensiune existenţială ce antrena fiecare componentă picturală, făcând din figura umană locul unor conflicte mute, dar şi singura poartă către adâncul personalităţii eliberate de aparenţe, fard, mască.

De-a lungul timpului, Jovián a reluat anumite idei tematice. *Zidul* exprimă în sens simbolic opacitatea, dar şi efortul de a ajunge dincolo de limitele care barează orizontul, visurile, libertatea. În aceste lucrări, el includea şi frământările şi lupta de a depăşi obstacolele, tensiuni care făceau ca formele să se apropie de un punct maxim al exploziei. Pentru acele lucrări, brunurile adânci, întunecoase şi negrul aşternut în straturi dense erau culorile cele mai potrivite. Jovián a fost un model pentru artiştii optzecişti din Oradea, a participat până la plecarea la Budapesta la manifestările expoziţionale ale acestora. Interogaţia în legătură cu condiţia umană, cu locul omului în societate, în univers, în legătură cu tehnicismul actual, cu starea pământului acum, au fost prezente mereu în creaţia sa. Indiferent de subiect, viziunea sa a fost constant gravă, conţinând un patos al tensiunii lăuntrice, de o profundă expresivitate. Jovián a dorit şi doreşte şi acum să tragă un semnal de alarmă că lumea modernă este clădită pe un absurd cuprinzător. Este o atitudine ce presupune luciditate, pe care a însoţit-o cu fantezie, în limitele unei sobrietăţi, a unui minimalism, a unei cromatici reţinute. A introdus modulaţii care depăşesc programul artistic al expresionismului, Jovián fiind un poet al pastei abundente în picturile întunecate şi, dorind să afle *esenţa* realităţii, observându-i tragicul, umilitatea, să dezvăluie şi reziduurile şi ameninţarea unei tehnici (posibil) necontrolate. În seria lucrărilor ce au ca temă *pământul*, Jovián măreşte (recurgând

dreapta:
Peisaj cu gunoi, 2011, ulei pe pânză, 170 x 200 cm

dedesubt:
Studiu pentru Tokio Tranzit, 2011, ulei pe pânză, 100 x 100 cm

pagina alăturată, dreapta sus:
Scara, 2009, ulei pe pânză, 170 x 200 cm

pagina alăturată, mijloc:
Autoportret LX, 2011, ulei pe pânză, 2 x 40 x 40 cm

şi la fotografie) suprafaţa de pastă în negru, bulgării apar în toată asprimea lor zgrunţuroasă, cu reliefuri neprietenoase, ca o magmă care s-a stins. Structurile sunt răscolite, locul este sumbru, dar foarte real, palpabil, exprimând o stare de nelinişte. Materia l-a atras mereu cu o forţă obsesivă şi ca depozit amorf şi proteic. Dar, cel mai adesea, materia exprima ceva tragic, fiind masivă şi răscolită. Încă înainte de plecarea sa la Budapesta, Jovián recurgea şi la alte materiale, pe lângă pasta grea, întunecată, de culoare. Îl descoperise pe Tapiés, care şi el folosise hârtie şifonată, nisip, cârpe. A parcurs încă de pe atunci transavangarda europeană. Cei care au scris despre Jovián s-au referit la artiştii admiraţi de el: Caravaggio, El Greco, Rembrandt, Francis Bacon, Antoní Tapiés, Anselm Kiefer. După plecarea în Ungaria, Jovián a continuat să fie preocupat de tema *pământului* şi, într-o vreme în care ne-am tot îndepărtat de pământ, de natură, el ne aminteşte de *Magna Mater*. Fotografiază bulgări, îi măreşte, ne obligă să-i privim, iar formele ce par în relief pulsează de o energie imensă. Atent la mişcarea artistică europeană, Jovián a continuat să se înscrie în transavangardă prin seriile sale de lucrări *Homoeomeria* – 1983, *De Funebria* –1983, *ECCE* –1984. Apoi, modalităţile de exprimare au devenit din nou mai abstracte, prin epurări monocrome, care au culminat cu seria *Resurrectio Homini*, expusă la galeria Academiei de artă din Lisabona (2003) şi Galeria Templom din Eger (Ungaria), în 2005, creaţia sa continuând să aparţină neo-expresionismului. Pe Jovián nu îl lasă indiferent ce se întâmplă cu omul. Atrage atenţia, are compasiune, tandreţe faţă de celălalt, pune în lumină înţelesurile tragice, drama singurătăţii sau a neputinţei. Recurge adesea la fotografie, dar spaţiul e îmbibat de emotivitate, într-o lumina rece ori stinsă.

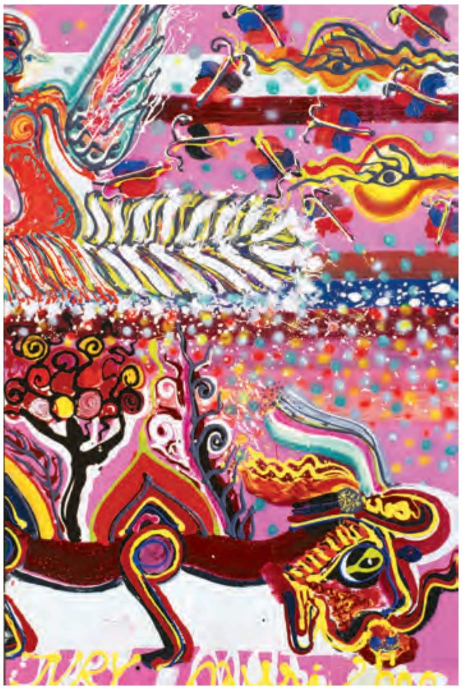
Jovián este un maestru al desenului, un colorist de mare rafinament. A ajuns de la structuri arhitecturale ce emană forţă la cele abstracte şi până la cele ale plutirii şi ale evanescentelor spaţii siderale. Pictura de mari dimensiuni *Aquarius* are o simbolistică complexă, sugerând un spaţiu ocrotitor, iniţial, tăcut, dar sigur şi tainic. Apar culorile reci, albastrul livid, lumina scăzută ce aminteşte de pericolele exterioare, de prezenţa morţii, de neevitat. Despre pericole „vorbesc" şi lucrările din seria *Păduri*, unde apar crengi rupte, arse în negru, doar cu mici şi rare licăriri luminoase. Pădurile triste apar ca avertismente ale indiferenţei omului, tot mai mult acaparat de tehnică. Sunt imagini cu o atmosferă insolită, cu forme aglomerate, încâlcite, în întâlniri încleştate, în unghiuri ascuţite, tensionate, care barează înaintarea, o face imposibilă, dar lasă posibilă lupta, există încă voinţă de a înfrânge forţele potrivnice. Să notăm şi seria *Deşeuri*, cu imagini în care spaţiul pare calcinat, ca după explozii şi unde ne arată ceva ce nu vrem să ştim, cum deşeurile devin sufocante, otrăvitoare pentru natură, luându-i până la urmă locul. Formele agitate ar trebui să ne trezească pentru o întoarcere la valorile adevărate. Până atunci, se salvează prin vis, prin crearea unei mitologii a unor spaţii imaginare în care se poate evada, spaţii cosmice, spaţii ale plutirii fără oprelişti, în culori diafane, spaţii deschise unde e loc pentru zbor, pentru fluturi, spaţii compensatorii într-o lume în care tehnica poate fi o ameninţare pentru echilibrul raţiunii. Sunt lucrări pe care le putem încadra în abstracţionismul liric, sugerând vastitatea şi calmul, cu calităţi metaforice într-o cromatică mai luminoasă, dar în acorduri puţine şi discrete. Totuşi, lucrările din expoziţiile organizate în ultimii ani aduc în atenţia noastră probleme grave ale lumii contemporane, distrugerea naturii, printr-un tehnicism care poate scăpa de sub controlul raţiunii, alienarea, semnele timpului pe propriul nostru trup. Apelează în continuare la fotografie, la propriul chip, revine la modalităţi de exprimare sub semnul neo-expresionismului. Expoziţia din august 2011, deschisă în Ungaria la Balatongyörök şi intitulată *Figura şi imaginea*, transmitea o tensiune şi o nelinişte pe care acum le resimţim la nivel planetar. Jovián exprimă o stare de spirit deloc confortabilă, dar prezentă, chiar dacă nu dorim să ne gândim prea des la consecinţele ei. Coloritul întunecat este şi el o constantă, ceea ce face ca, dincolo de temele abordate, să ne aflăm în faţa unei opere unitare, străbătută de o atitudine umanistă, de pledoarie a frumuseţii miturilor. Nu întâmplător, Jovián s-a fotografiat cu o pereche de ghete vechi, găsite într-o piaţă de vechituri (semn al precarităţii), gândindu-se la un alt pictor care aspira la fraternitate, chinuit de întrebări, de eşuări, aflând bucuria şi frumuseţea în pictură: *Omagiu lui Vincent* (Van Gogh...).

IOAN AUREL MUREŞAN

Înţelepciunea de a şti să aştepţi

text de **MARIA ZINTZ**

Într-o vreme atât de frământată, violentă, plină de antagonisme, de rupturi, dar şi de încercări de limpezire, în care asistăm consternaţi, revoltaţi, neputincioşi la întâmplări abominabile, la care se adaugă catastrofele naturale, de care aflăm prin toate mijloacele de comunicare, artiştii răspund în felul lor. Lumea e grăbită, există teama de a nu fi înţeles, receptat, acceptat, exista dorinţa imperioasă de a fi remarcat şi dacă se poate, de a fi cât mai în faţă, într-o goană nebună, uitând că e nevoie şi de linişti̦re, de aşteptare, atât de rară azi.
În legătură cu a şti să aştepţi, o înţelepciune rară în prezent, îmi vine în minte pictorul Ioan Aurel Mureşan, despre care încă de la început criticii de artă au scris apreciativ. Este admirat de confraţii de breaslă, iubit de studenţii săi de la Universitatea de Artă din Cluj-Napoca. Cei care îl cunosc doresc să fie în apropierea sa, să-l asculte, deşi vorbeşte puţin, dar cu tâlc, însoţit de un umor fin. Probabil ceilalţi simt că el are ceva care multora ne lipseşte, şi acel ceva cuprinde înţelepciunea de a şti să aştepte, să nu se grăbească, până la urmă o filosofie orientală.



Fără să se dezică de grupul de artişti orădeni optzecişti cu care a expus în manifestările colective, tematice, Ioan Aurel Mureşan, în locul negărilor, a aderării la direcţii artistice în care să se folosească de tehnicile prezentului, de intermedia ancorate în prezent, a preferat să se întoarcă în sine, să exploreze teritoriul picturii şi a sinelui în numele creativităţii inepuizabile.
Cu ani în urmă, într-un interviu din revista „Familia", unde semnalam deja existenţa unor cicluri în creaţia sa: *Pământul, Casa, Semnele zidului*, când îşi înfipsese adânc rădăcinile în materia grea, densă, a pastei de culoare şi o lucra cu căldura fiinţei, pentru a o face suplă, ori densă, ori mătăsoasă, Mureşan s-a oprit, a aşteptat şi a început o altă etapă care includea atemporalul, o lungă călătorie în sine.
Spicuiesc din mărturia sa de acum mai bine de 20 de ani, pentru că eu cred că a rămas valabilă şi astăzi, în ceea ce-l priveşte: „A apărut, inevitabil, ruptura, perioada de trecere spre altceva care să mă exprime, perioada căutării concordanţelor cu eul meu cel mai profund, cu ezitările, nemulţumirile, cu devenirea mea firească. O vreme n-am mai pictat, am scris poezie, cu toate că ştiam că menirea mea este aceea de pictor, am citit, am privit, am ascultat. A fost o etapă necesară, în care nimic nu se pierdea, acumulam, aşteptam, mă pregăteam pentru a primi semnul, pentru a simţi momentul când să pictez. şi el a venit".
Ioan Aurel Mureşan se referea la acel hazard care se manifestă dacă „terenul" este preparat cu toată bogăţia noastră deja constituită, miracolul neavând loc decât pentru cel ce ştie să aştepte, nefiind nici o contradicţie între aprofundare şi expansiunea sinelui, într-o aventură ce poate fi mirifică.
Pentru el, momentul a venit punând zidurile unei case unde aştepta din întâmplare şi pe care cineva lăsase o însemnare împreună cu desenul unei scăriţe ce devenise pentru el o siglă.
După ciclurile *Pământ, Casa, Semnele zidului* a apărut un alt ciclu, *Uimitoarea călătorie a ducelui d'Ivry,* cu spaţii deschise, care oferea şansa scufundării în adâncuri, cu resursele experienţelor de până atunci, ce primeau o rezonanţă nemăsurat de amplă, unde tensiunea se transformă în epopee şi se deschide prin enigmatice nelinişti, anulând schelăriile (prea) ferme ale lumii prin obsesii adânci, prin visare – ispită ce ţine, inseparabil, de regimul atitudinii poetice. Şi nava, ca posibilitate a salvării, care apărea ca şi scara, tot mai des purtându-ne dincolo de ceea ce se vede pe tărâmuri unde sălăşluiesc idoli, personaje primordiale şi personaje mesianice, spaţii atât de cuprinzătoare, ca un vis al memoriei milenare, cu bătălii şi jertfe ce presupun şi

pagina alăturată și dedesubt:
Călătoria magică a Ducelui D'Ivry

distorsiune și disproporție, dislocare și alăturare de lucruri antagonice. (Să vorbim despre „isme”, ca expresionism suprarealism când este vorba de Mureșan, nici nu mi se pare edificator).
Mai era și obsesia materiei ispititoare și precară, prețioasă și derizorie, cu corporalitate și zone diafane, trupurile, formele încorporând și ele precarul și himericul ori inserând succesiuni de paliere, simboluri – totul ducând la o complexitate izvorâtă chiar din neliniște. În primele cicluri, vedeam aglutinări, sigle, un mod propriu de a frământa, de a grafia și inciza materia, neliniștită, agresată, tensionată, cu depuneri, suprapuneri, reliefuri, o viață bogată, cu insule de liniști și altele cu cataclisme, cu reverii și spaime și resurecții, fascinantă în bogăția întâmplărilor ei. Pentru că prefera pânzele mari, picta puține. Avea nevoie și de pauze, când citea, privea, asculta: exerciții grave, de coborâre în zonele profunde, care se vor regăsi în următoarele lucrări care ne dezvăluie uimitoarea călătorie a ducelui d'Ivry.
Pentru a transpune călătoria, pictorul a avut iarăși nevoie de suprafețe mari, acoperite în întregime de forme, într-o mișcare, o fremătare și o frământare continuă, de o luxurianță specifică Orientului. Pentru privitor este o provocare și o încântare. O fascinație, deși pictorul avertizează că o coborâre în abisurile proprii, în tărâmul non-eului periculos și demonic, o apropiere de „pragul înspăimântătorului” nu este altceva decât o confruntare cu inconștientul psihic, ca metaforă a „întoarcerii acasă”, în Ithaca, adică în sinele propriu. Pictorul are uneltele sale să adâncească sinele, să dezvăluie și să reveleze în imagini imprevizibile și metaforice călătoria, cu încifrări ale subconștientului, în care viața subterană irumpe puternic la suprafață.
Tablourile sale deschid poarta spre mister, spre posibil, ne întorc spre o vârstă când visul părea ușor de atins, când emoția, punctul inițial al oricărei geneze, sau pasiunea erau atât cuprinzătoare, alături de o tulburătoare neliniște, când inima are temeiurile ei, le urmează, deliberează în noi după legi secrete, nesfârșit de misterioase. Mureșan nu se ancorează în realitate, dar limbajul său dorește să conțină substanța confuză și fluidă a vieții, să păstreze o savoare, ceva neclar, o poveste pe care noi o putem anima cu propria noastră căldură și imaginație. Tablourile sale trebuie privite. Este o pictură pe care nu o poți povesti. Trebuie s-o *trăiești*. Urmându-i povestea, putem ajunge la un efect al rezonanței. Tușa de culoare devine și ea martoră creatoare. Înregistrează, e „scriitura” avatarurilor, a peripețiilor ducelui d'Ivry. Există multă libertate, dar nu e nimic la întâmplare. Mirajul întâmplărilor se datorează mirajului formelor și culorilor, care ne uimesc prin posibilitățile lor, mai ales răsucite în unduiri dogorâtoare. Adesea ca o lavă fierbinte, culoarea țâșnește, se învârte, fierbe, împroașcă sau, din contră, ne invită la contemplare, neobosită în fața întâmplărilor ducelui, mereu reînnoite și fascinante. Materia picturală a devenit, datorită mâinii pictorului, maleabilă, de calități diferite, durabilă sau fragilă și, mai ales, suculentă, vie, senzuală.
Călătoria se desfășoară pe parcursul a numeroase tablouri de mari dimensiuni, ne stârnește curiozitatea și emoția, ne introduce într-o lume pur sensibilă. Abundă siluete, forme indecise, contururi delicate, chiar fragile, tremurate, buclate, sinuoase, multiplicate în numeroase variante. Iar febrilul drum al pensulei duce la o salvatoare regăsire a lumii, hălăduind într-un timp mirific.
Pământul, Casa, Semnele zidului, Călătoria ducelui… Ce face acum Ioan Aurel Mureșan? Așteaptă din nou acel moment prielnic, acumulează, și, când va fi pregătit, va porni în următoarea aventură, în căutarea miracolului, în lumea culorilor.

MARIA MINCHEVICI

Fantezie şi reflexie dureroasă asupra condiţiei umane

text de **MARIA ZINTZ**

Cu prilejul expoziţiei personale din 1991 de la Căminul Artei din Bucureşti se observa că imaginile create de Maria Minchevici „sincronizează spectrul de comunicare a celor mai noi tendinţe ale neo-expresionismului contemporan (…), vădind ataşament pentru o artă a cărei forţă de persuasiune este orientată din intimitatea creatoare către exterior (…)". (Cristian Robert Velescu). Maria Minchevici devenise chiar imediat după absolvirea Institutului de Artă „Ion Andreescu", în 1984, o prezenţă activă în expoziţiile de grup ale optzeciştilor. În 1990 s-a mutat în Germania, unde a continuat să picteze, deschizând peste zece expoziţii personale. Lucrările ei au exercitat încă de la început o anume fascinaţie asupra privitorului. Există ceva care oripilează, dar continuă să ne atragă pentru că este vorba de evadare, de un preţ al evadării, de ritualuri, în care e vorba de sacrificiu, de moarte chiar, de culori însângerate, de zbatere dar şi de incantaţie. Formele din imaginarul acestei artiste nu se lasă constrânse, există aproape mereu o împotrivire, întrupată în culori intense, într-o iubire pătimaşă care le supune la contorsiuni.
Există în lucrările Mariei Minchevici un element uman care se măsoară după mărimea sacrificiului la care trebuie să consimtă pentru a se depăşi trepte în numele unor aspiraţii, dar şi o revoltă a disperării, de unde violenţa unor trăsături formale, brutalitatea culorilor.
Chiar în seria lucrărilor numite de ea *Funigei*, deşi formele sunt eliberate de reprezentări ale realităţii şi par să fie lipsite chiar de tirania materiei, este prezentă, totuşi, inexorabila senzaţie de rezistenţă. Formele, deşi plutesc libere, sunt agitate, drumul lor e haotic, ca atunci când ne simţim în nesiguranţă. Există opoziţie, baraje, zone întunecate. Multă libertate, dar şi nedeterminare. Într-o astfel de imagine, formele sunt atrase ca de un magnet de o nebuloasă în negru şi, până la urmă, toată această zbatere se sfârşeşte tragic. Lucrările ei se înscriu în expresionism prin proclamarea incursiunilor în teritoriul ascunsului din conştiinţa individuală şi socială. Artista şi-a creat un limbaj cu forme şi culori vitale, dinamice, într-o continuă ciocnire. Violenţa a devenit astăzi o constantă a existenţei. Grotescul, bizarul, antagonismele pot fi surprinzător de prezente şi pot chiar seduce prin energia şi frumuseţea culorilor.
Există un repertoriu imagistic care ne aminteşte de suferinţă, de tensiuni, conflicte în care se caută ieşiri într-un tărâm al libertăţii. A reluat gestul de eliberare a formei în lucrări în care deschiderea există, deşi îndoiala, zbaterea sunt şi ele prezente, însoţind acţiunea pe traseele sale. Există un prea-plin al energiei care se revarsă în gesturile mâinii, urmând impulsurile interioare. Dar sunt şi forme abstracte ce amintesc vag de ceva natural, în culori stinse ori estompate, guvernate de negru, forme difuze, moi, unduitoare, atrase pe trasee ce par să se schimbe necontenit.
Se poate vorbi şi despre suprarealism datorită relaţiilor insolite dintre elementul omenesc şi mediu

deasupra:
Contorsiune

sau dintre figuri, personajele din lucrările sale apărând în ipostaze bizare. Formele animate, hibride, animale-păsări, animale – oameni pe cale de metamorfozare în forme tentaculare par lovite de un destin crud, se apără, atacă ori se zbat neputincioase. Figurile ciudate au adeseori ochi, numeroşi ochi, prezenţi în unele lucrări în mod obsesiv. Umanul e urmărit de forţe oculte, atras într-un rău necunoscut care-i alterează fiinţa, tragicul fiind asociat cu grotescul.
Dar, dincolo de această stare se strecoară o ambiguitate din care se naşte starea de poezie. Fiecare vietate are nevoie şi de linişte, de visare. Omul cu chipul albastru turcoaz şi-a aşezat mâinile crispate pe propriul chip pentru a se relaxa poate pentru o clipă, scufundat într-o adâncă tristeţe, nepăsător la prezenţa forţelor vermiculare ori amorfe ce-i înconjoară capul.
Este exprimată, însă, faţa aspră a existenţei. Elementele formale încearcă fiecare să prolifereze într-o dezlănţuire dinamică, observată în fiecare pată de culoare şi în fiecare trăsătură a liniei. Personajul uman are mai multe braţe, în mişcări discordante, semănând cu cele ale unei caracatiţe, ale unui rac uriaş, ameninţătoare, în forme angulare care înlocuiesc trupul atrofiat, invadat de braţele care au crescut peste tot, chiar din cap, părul transformându-se în tentacule, gata să-şi sufoce prada.
O expresivitate violentă conţin şi lucrările Mariei Minchevici ce au ca punct de pornire imaginarul civilizaţiei aztece. În ele surprindem (din nou) o tensiune emoţională, simboluri ale sacrificiului, nelinişte şi spaimă. Culoarea dominantă e roşul iar unele forme amintesc de zei azteci, de ritualuri cu sacrificii. În altele, cruzimea e cea care domină mişcarea violentă, distrugătoare ce guvernează parcă fără speranţă imaginarul. Forme îmi apar sfârtecate, în roşu sângeriu. În unele tablouri, aceste forme sunt aduse în prim plan, agresive, în roşu, cu contururi în negru, pe un fond albastru; în altele, formele în roşu, într-o mişcare tensionată, apar în centrul imaginii, sensul fiind de un tragic imens. Ele apar grafiate rapid, în alb şi negru, intervenind apoi în zona centrală cu roşu pentru a intensifica dramatismul. Albul şi negrul accentuat semnifică un întuneric primordial din care figurile par să se „închege" rapid, cu deformări acuzat expresioniste, până la grotesc, în asociaţii stranii. Este vorba şi despre o propunere de evadare într-o lume imaginară, fantezia sa stabilind raporturi surprinzătoare. Câteva lucrări ne aduc în prim-plan ochiul, gura (cusută sau nu) braţele devenite gheare ameninţătoare prin formele lor ascuţite îndreptate în toate direcţiile. Ochiul s-a transformat şi el într-un simbol periculos. O gură uriaşă, în roşu, traversează una dintre lucrări, iar figurile au devenit monştri-pasăre, dotaţi cu organe pentru prinderea prăzii, într-o lume agresivă. Maria Minchevici creează imagini suprarealiste, dar expresia aparţine expresionismului. Fantezia se împleteşte cu reflecţia dureroasă asupra condiţiei umane.
În prezent, artista conduce atelierul de pictură al Teatrului din Bremen, un teatru cu mare tradiţie din Germania, unde lucrează împreună cu regizori şi scenografi renumiţi.

SORIN NOVAC

en solitaire
(1953-2000)

deasupra, de sus în jos:
1. Disputa, tehnică mixtă /carton, 1994
2. Sacrificare, tehnică mixtă / carton, 1995

dreapta, sus:
Sorin Novac într-un grup de sculptori (I. Bolborea, D. Dup, C. Filimon, V. Ciobanu), 1983, Muzeul Craiova

text de **CĂTĂLIN DAVIDESCU**

Au trecut mai bine de zece ani. Am început să uit şi asta mă cam sperie. Dacă nu ar fi fost telefonul de la Adrian Guţă…

Am fost împreună cu Sorin Novac încă de la început, chiar înainte de început. Terminase Liceul de Artă, ratase examenul la facultate şi se pregătea să încerce din nou. Tatăl său, personaj autoritar, profesor uiversitar, neîncrezător în destinul lui artistic, nu reuşea să vadă adevărul din spatele atitudinii sale boeme şi îi ceruse să intre „în rândul lumii". Aşa se face că, pentru scurt timp, s-a angajat ca asistent de pictor scenograf la Teatrul de Păpuşi din Craiova. Atunci ne-am întâlnit. A fost primul artist, în devenire, ce-i drept, abia ieşit din adolescenţă, care mă făcea părtaş la intimitatea lui creatoare. Fiind înzestrat cu o abilitate de care era conştient, nu neapărat mândru, făcea portrete în ulei pe sticle de whisky şi comenzile nu-i lipseau. Punea mult suflet în tot ce făcea.

În vara următoare, Sorin a intrat la Scenografie. Ne vedeam mai rar. Când a terminat facultatea, s-a întors la Craiova ca pictor scenograf la Teatrul Liric. Apoi s-a însurat, a făcut şi un băiat. Între timp ajunsesem şi eu la Muzeul de Artă. Ne vedeam din nou destul de des. Sfera subiectelor de discuţie ni se lărgise considerabil. Mi-a cerut să-i deschid prima expoziţie. Am fost teribil de emoţionat. Vorbeam pentru prima dată în public aşa că am preferat să citesc. A expus atunci o serie de uleiuri care aveau drept subiect un deal cu sat. Era practic aceeaşi imagine compusă în palete cromatice diferite, adoptând o formă de expresie aproape scenografică, ca un decor pentru teatrul de păpuşi. Cred că întreaga sa creaţie a fost marcată, mai mult sau mai puţin acuzat, de experienţa acelui an petrecut într-un teatru pentru copii. Ceva din inocenţa lor, proprie sensibilităţii sale, a generat în timp un univers tot mai dramatic, pe măsură ce sufletul său de copil începea să descopere o lume în care se regăsea din ce în ce mai greu.

Prin intermediul lui Sorin am început să cunosc tinerii artişti din Craiova şi împreună am început să visăm. Nu cred că am reuşit să schimbăm lumea dar, cu siguranţă, ne-am simţit bine şi oarecum liberi. Fără entuziasmul său molipsitor, şi mai ales puterea sa de risipire, multe dintre proiectele artistice craiovene din anii '80 nu s-ar fi înfăptuit. În acest sens, era asemenea bunului său prieten, Constantin Petraşchievici (1950-2002): doi boemi frumoşi, prea sensibili pentru a ţine piept unei lumi dezlănţuite.

În 1990, tulburat de evenimente, Sorin a reuşit să picteze într-un timp record, poate mai puţin de o

lună, o serie de lucrări în care dominante, covârşitoare, erau tonurile închise, grele, crude de roşu şi negru. Aşternute pe suprafeţe mari, încărcate, cu personje apocaliptice, picturile acestui ciclu reprezintă un capitol aparte în toată creaţia sa. A fost ca un gest de exorcizare grăbită şi crudă a energiilor negative care îl sufocau.

Au urmat ani lungi când a expus mai mult în Franţa. O serie de contracte cu galerii din Lyon îl ţineau luni în şir departe de casă. Ne vedeam rar, tot mai rar. Când a început din nou să expună în ţară, în ultimii ani, ceva se stinsese în el, poate în noi toţi. La el era mai vizibil din cauza sensibilităţii lui accentuate. Nu mai aveam niciunul răgazul de altădată. Eram prea invadaţi de cotidian. Iluziile se spulberaseră în tuşele violente ale unei realităţi căreia el nu dorea să îi mai facă faţă.

Închis tot mai mult într-un univers propriu, impenetrabil chiar şi prietenilor de-o viaţă, el a trăit în ultimii ani în şi prin lucrările sale. Ultima expoziţie a făcut-o la Galeria Arta, împreună cu prietenul său Cristian Popa, cu câteva luni înainte de a pleca dincolo. Era o expoziţie de grafică unde confirma, în măsura în care mai era nevoie, calităţile sale de excelent desenator şi bun colorist. Ce m-a neliniştit însă au fost personajele burleşti care îi invadau universul. În aparenta seninătate a unor scene cu distincte conotaţii religioase, apăreau insidios paiaţe, păpuşi, bufoni cu figuri înfricoşătoare, ca nişte spectre ale răului, cuibărite tăcut, dar ameninţător în atmosfera liniştită a clopotelor, pristolnicelor, tiugilor şi lăzilor de zestre. Toată această aparenţă de calm măcinat de chipurile apocalipsei m-a tulburat profund, neînţelegându-i atunci mesajul.

Adesea, la întâlnirile sale cu Costică Petraşchievici, cei doi boemi plănuiau să expună împreună. Nu au reuşit. Amândurora, întâmplător sau nu, autor moral al expoziţiilor retrospective le-a fost, cu sinceritate şi căldură, prietenul lor comun Adrian Silvan Ionescu. Poate tot el va reuşi să le împlinească dorinţa.

MAURICE MIRCEA NOVAC

PLEOAPA PALETEI

text de **AURELIA MOCANU**

Producţia lui Maurice Mircea Novac (n. 1954) este aripa viscontiană a picturii figurative româneşti, la a treia cataractă, adică pe trei decenii de panoptic evolutiv. Dinspre pre-postmodernismul anilor '80, până la recenta colonie picturală „fabrica de pensule gri-napoca", Novac este atent la tot ce înseamnă mişcările metabolice ale figurativului în tablou. Prima personală bucureşteană, în1989, îl face închizătorul de pluton al generaţiei '80 (bizantinism & expresionism). Apoi, pe valul care a permeabilizat graniţele estului, Mircea europenizat îşi adaugă, ca un omagiu adus glasiului de muzeu olandez, prenumele de Maurice. Dinspre Ţările de Jos, unde a activat un deceniu, itinerează expoziţii în galerii sud şi nord americane, între 1992-1995. După anul 2000, a pregătit, cu tact neostentativ, două expoziţii muzeale la Craiova natală (2007) şi la Muzeul Cotroceni (2009).

sus:
Joana and the city,
ulei pe pânză, 65 x 70 cm, 2011

dedesubt:
I Kariotica (Joana's Steps)

pagina alăturată, de sus în jos:
1. I Kariotica (Joana's Steps)
2. I Kariotica (The Forest), ulei pe pânză, 2011

Novac se așază ca un șlefuitor de lentile în fața șevaletului. De aproape cinci ani a trecut la pictura în ulei diluat mat, după ce a performat hiperrealist în tehnica tempera grasso, cu reușite de vanitas manierist neerlandez. E laborios cu deliciu și cu miză interioară personală, fără agenda modei și a cotelor de vânzare. E atent la focalizări de lectură vizuală, nu la gestica dispersiei emoționale pe pânză. Tehnic vorbind, poate oricând adăuga, ca picanterie peste limpezimea imaginii, câteva *pizzicato* retorice din laboratorul pensulei: adaosuri grunjoase, scurgeri sau răzuiri în pastă, precum și intruziuni de *trompe l'oeil*. Pentru că zăbovește iscoditor-optic pe câte un motiv care-i populează, de cele mai multe ori, o reverie despre „plinătatea" senzuală a lumii. Seriile tematice i se prelungesc pe câțiva ani: miezul de rodie, ruine elene, țărm și val înspumat, fată în interior domestic ori în relație cu colț de peisaj. Plajă egeeană și vederi plonjante peste Paris, cu martor feminin populând nostalgic o margine de vedută, sunt acum subsumate stării de solitudine.

Care este pariul laboratorului pictural la Novac? Un decupaj abrupt preluat din priza fotografică a unui motiv trăit senzorial de autor este retopit pictural. Se elaborează o carne cromatică pe densitate de așternere lisă și de dozaj luministic care să dea, ca o rezultantă psihică, profunzime perceptivă. Concretul cotidian al unei imagini este derealizat prin bogăția de analiză cromatică pe trasee descriptive. De pildă, imprimeul înflorat al unei rochii de vară devine congruent cu claritatea pietrelor de râu sau cochiliilor colorate, la traversarea personajului „Ioana" prin apa limpede. Sâmburii de rodie se dilată, prin transfocare, în pielițele lor supurânde sângeriu și devin șaradă de organe. Clar-obscurul blând, de griuri oranj, cu joc de lumină estival-acvatic-vegetal derealizează un interior de pădure, etalat cu impostație din Caspar David Friedrich. Iar *blurul* acreditat pentru metafizica clipei, cu o generație bună în urmă, de către Gerhard Richter, câștigă acum, la Maurice Novac, în sclipiri cromatice. De fapt, este recreată pe pânzele lui ceva din defazarea optică a stărilor secunde, în timp ce pictarea se desfășoară ca magie internă a suprafeței. Sunt reverii contemplative de natură (…fie statică sau de interior) de felul scorojirilor inspiratoare de pe zidul davincian, deplasate la Novac ca o spumă de val spart la dig, pe raze celeste.

Cu autoironie calofilă, Maurice ne face cu ochiul unui dandy cu degetul mănușii înfipt în orbita paletei. Oricând poate adăuga un meta-cadru aleatoriu tabloului-vis, din dâră de cuțit, sau poate lăsa grundul pânzei crud, într-un „colț cu umăr" al Ioanei, modelul său bonnardian în era digitală.

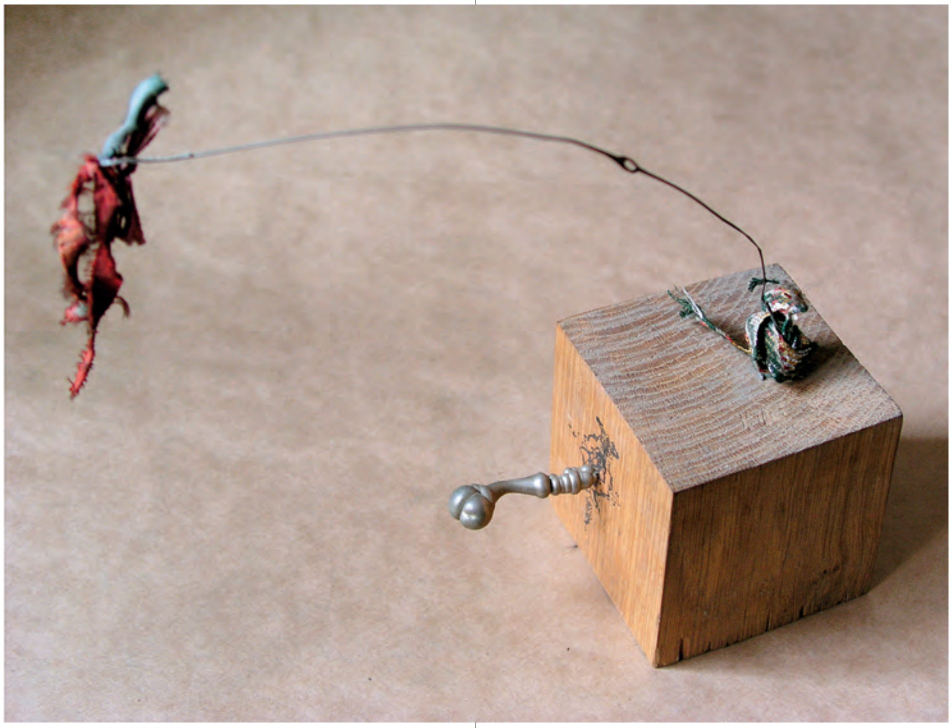
CONSTANTIN PETRAŞCHIEVICI

(1950-2002)

Scamator cu peniţe şi aţe

text de **AURELIA MOCANU**

Prietenia şi generozitatea au fost bugetul producţiei artistice înduioşătoare de desene, acuarele şi artă obiectuală textilă a lui Constantin Petraşchievici (1950-2002). Costică a fost pentru mulţi din generaţia '80 un credit absolut de libertate creatoare şi de risipire afectuoasă a ei. Erau puţini şi fascinanţi artiştii care lucrau cu imaginarul în regim de viitură, cu unda de miracol ce adună toate detritusurile vieţii cotidiene pentru a le transfigura undeva, la barajul solid pe care-l puneau banalului de zi cu zi. Ion Bitzan a fost un astfel de „Midas" care ne-a părăsit în 1997, iar Constantin Petraşchievici, cu aproape un sfert de veac mai tânăr, s-a cheltuit până în 2002 pe şuvoaiele de creativitate ale bricolajului din arta obiectuală. Deambularea artistică a lui Costică prin tot Bucureştiul lui de prieteni, dar şi la Slatina, unde primise repartiţie în industria textilă, sau în Iaşiul liceului său de artă, a însemnat o formă de contestare a „normalităţii" carcerale de atunci.



Nepoftitul noptatec cu chitară, cu straturi de haine şi accesorii multicolore, cu răvaşe lubrice grafiate în peniţă şi tuşuri roz, cu vietăţi şi ierbare din cârpe sau scobitori vopsite prin buzunare, a operat cu un alibi perpetuu contra sărăciei, cel al humorului dedicat prietenilor. Expoziţia foarte elaborată cu tema instrumentelor muzicale, imaginate, în 1988, de către orfevrul Rolando Negoiţă, se datorează, ca impuls ludic, mandolinelor, tobiţelor, fluierelor pe care le meşterea incontinent Petraşchievici din rădăcini şi pieliţe. Invitat la o expoziţie de grup, Costică nu putea respecta termenul de finalizare, îşi aducea lucrarea după vernisaj. Dar cea mai mare plăcere îi făcea sărbătoarea artistică a unui coleg, pentru care se pregătea din timp şi robotea câte o mică „instalaţie" de suflet, aşa cum a fost hazosul cocor din sârme şi panglici dat pictorului Dan Constantinescu, zis „Cocorul", la vernisajul acestuia. Într-o boemă greu de imaginat în ultimul deceniu de ceauşism, cât şi în „noul regim" de capitalism concurenţial sălbatec, Costică Petraşchievici a „performat" artistic cu propria existenţă, exclusiv sub ochii prietenilor şi a lumii de vernisaje marginalizate. Ofrandele nesfârşite ale lui Costică, din mici producţii grafice sau textile, au constituit o expoziţie „in progress" răsfirată în locuinţe bucureştene, la prietenul doctor de la Focşani şi, spre final, în Iaşi. Costică a fost fără dubiu o enzimă de libertate năstruşnică, total gratuită, care a marcat câmpul comunicării artistice, cel puţin în generaţia '80 a artiştilor plastici din capitală. În ultimii ani de viaţă, Costică s-a întors la Iaşi, unde a fost secondat, cu multă înţelegere, de artista Mariana Stratulat. Petraşchievici manufactura din aţe, sfori şi stambe altoiuri stupefiante şi încrucişări de regnuri, de predilecţie botanic cu domestic. Prin condiţia sa boem-nomadă prefera miniaturizarea, dar atunci când a avut tihnă a migălit câţiva metri de vrejuri cu bostani grei şi păstăi din doc vopsit preţios, care s-au plimbat, prin garări temporare, între cunoscuţii artistului.
Costică a fost, în desenele sale, licenţios cu perdeluţe liliachii, ironic fără vreo anxietate, anapoda cu candoare, frondeur fără resentimente.
Petraşchievici s-a constituit drept un scamator tan-

dreapta, de sus în jos:
1. Scobitori colorate, din performance-ul de la Sibiu, 1988
2. Monociclu, textil, sârmă, lemn, 37 x 17 cm, cca. 1989

pagina alăturată:
1. Autoportret, desen
2. Cub erotic, cub de lemn 8 x 8 x 8 cm cu accesorii de metal şi desen în tuş h=26 cm, cca 1988

dru al regnului domestic, el care n-a avut decât în ultimii ani de viaţă o locuinţă cuviincioasă. Cu faciesul şi statura unui mujic gata să plesnească armonica, cu râsul său gâlgâitor, Petraşchievici a dat viaţă unor catehisme dadaiste şi magrittiene în mici obiecte impecabil finisate. El contrariază stereotipiile de alcătuire ale obiectelor de serie şi propune dezinvolt, cu plăcerea permutărilor ludice, verosimilitatea unor aberaţii de morfologie. Violează cu adaosuri surpriză obiectele, propunând mixaje gen: clepsidră-telefon, bec cu robinet, bec înmugurit cu beculeţ etc. Altoiul, în desenul umoristic al lui Petraşchievici, vizează „terminalul" funcţional al obiectului. În seria cheilor, dinţii de cheie devin, rând pe rând, baionetă, robinet, trompetă, creion. Malformaţiile, care sunt hilare nu teriomorfe, însumează torsionări, înnodări, lipiri siameze sau pur şi simplu „înmuieri" (cazul cheilor-vrej). Terminalul insolit plus ieşirea din scara reală este formula operativă pentru seria râşniţelor, obiect fetiş pentru Costică: creionul-râşniţă, mosorul-râşniţă, omul-râşniţă. Terminalul redundant este ilustrat în seria trompetelor şi a robinetelor. Dozajul intruziunii este minim, iar coerenţa grafică suspendă o clipă obiectul în zona contrarietăţii logice, moment după care detenta umorului vine ca o răsplată şi ca o complicitate.
Această amintire a mobilizat exemplar truda documentaristă şi curatorială a expoziţiei din luna mai 2004, de la Căminul Artei-etaj, pusă în operă, în numele prieteniei ce i-o poartă, de către criticul şi istoricul de artă Adrian Silvan Ionescu, sprijinit, cu aceeaşi devoţiune, de către Rodica şi Sorin Alessianu, artişti decoratori, colegi ai lui Constantin Petraşchievici. S-au putut aşeza atunci, nesperat de bine „muzeografic", vestigiile unui mare talent plastic, ludic şi imaginativ. Dr. Silvan, prietenul cel mai îndepărtat de stilul de risipire boemă al artistului, ca un fel de arheolog al straturilor din duhul lui Costică, a adunat acribic urmele trecerii prin „viaţa-ca-bucurie-de-a-comunica" întrupată de Petraşchievici.

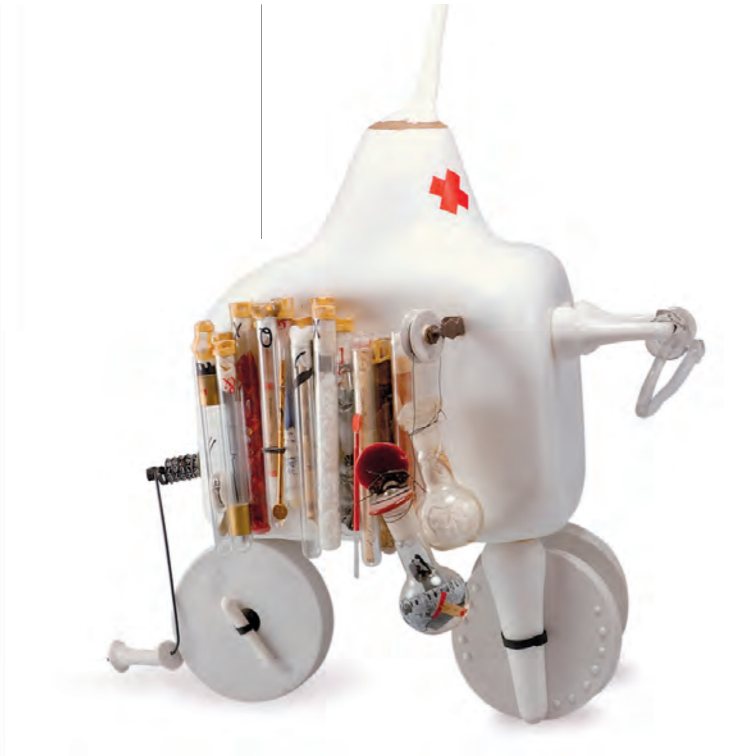
ADRIANA POPESCU

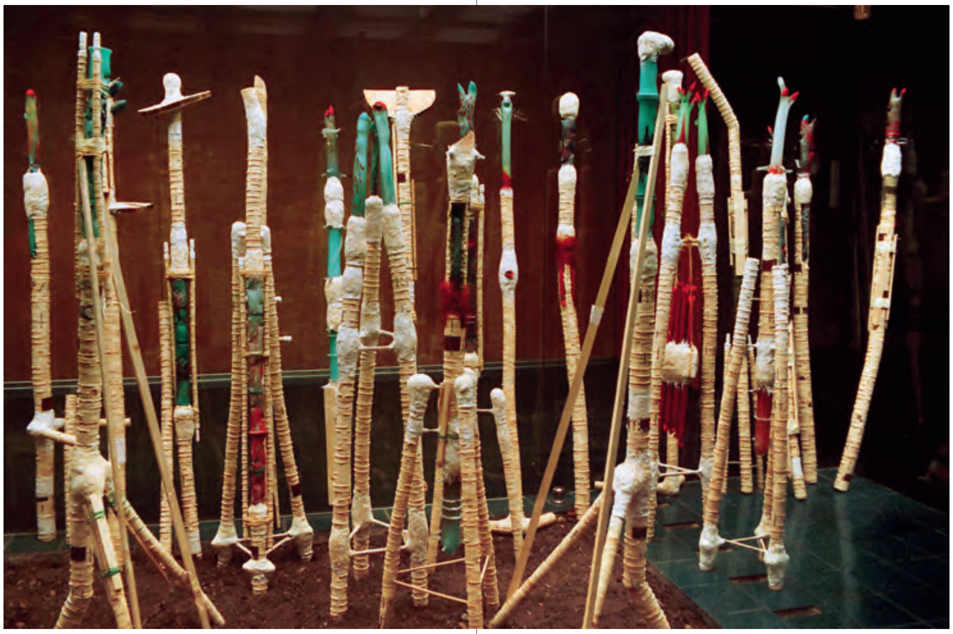
(1954-2007)

text de **ADRIAN GUŢĂ**

A fost unul din cei mai importanţi artişti români ai sticlei.
Cartea bogatei sale opere a rămas, spre sfârşit, cu file albe. Traseul creaţiei aflate la deplina maturitate a fost brutal întrerupt de moarte. Au regretat dispariţia Adrianei Popescu atât colegii din ţară cât şi specialiştii din străinătate. În 2009, afişul expoziţiei internaţionale Sticla sfârşitului de secol 20 *de la Museum Kunst Palast din Düsseldorf era personalizat de reproducerea lucrării* Căruţa sanitară *realizată în 1989 de Adriana Popescu. Helmut Ricke, nume cu greutate printre cercetătorii artei sticlei la nivel mondial, a inclus-o pe craioveanca ajunsă la Cluj, unde şi-a făcut studiile superioare sub îndrumarea Anei Lupaş, între cei mai valoroşi 50 de artişti europeni ai sticlei, în volumul* New Glass in Europe: 50 Artists -50 Concepts, *apărut în 1990; conceptul ataşat de Ricke creaţiei celei la care ne referim, era „apelul la imaginaţie".*

Adriana Popescu a contribuit substaţial la schimbarea de statut a sticlei/artelor decorative, alături de alţi congeneri optzecişti, pe drumul deschis de Ana Lupaş, Mircea Spătaru, Cornel Ailincăi la Cluj, de Costel Badea (între alţii) la Bucureşti. Reperul de care pomenim acum a fost prima „şcoală de la Cluj" importantă în ultimele patru decenii, înainte de cea reprezentând valul picturii neo-figurative de după 2000, aceasta cu un înţeles mai degrabă diferit de al primului exemplu. Rolul formativ al numelor amintite a fost esenţial în anii '70-'80. Ana Lupaş a creat şi stimulat culoare spre arta conceptuală, arta ambientală, instalaţie, *performance*, spre exprimarea „ínter-medială" (nu departe de sensul întemeiat de către Dick Higgins în contextul mişcării Fluxus).
Adriana Popescu a trudit îndelung pentru stăpânirea tehnicilor sticlei, a experimentat, a asociat acest material cu altele, atentă la specificităţile de expresie şi la întâlnirile lor. Creşterea experienţei tehnice s-a însoţit cu sporirea exigenţei estetice. Lumea de idei şi de simţiri a artistei s-a transmis mereu mai profund şi mai subtil publicului, prin aceea a formelor şi culorilor.
Încă din anii '80, a început să se concentreze asupra obiectelor complexe şi instalaţiilor (*Muzeul imaginar*, 1986). Preocupările au avut continuitate pe această direcţie, până la marea, cuceritoarea instalaţie *Altoi II* (2006). Am folosit cuvântul *cuceritoarea* pentru a face pasul spre recuperarea termenului *frumuseţe*. El redevine necesar şi firesc atunci când se comentează opera Adrianei Popescu. E o frumuseţe pe care o nasc şi o hrănesc atributele sticlei opalescente, suflate ori turnate, formele şi culorile conferite, atribute asociate cu expresivitatea lemnului, metalului, rumeguşului, sforii, foiţei de aur...
Nu vorbim însă de o frumuseţe „nudă" a decorativului, chiar dacă această categorie nu este izgonită din universul artei Adrianei Popescu. Amplificăm orizontul de cuprindere al noţiunii de frumos, acordându-l cu al artei contemporane. Intervin aici acele schimbări de statut, anterior evocate. Dimensiunea ideatică a multor ansambluri trimite la mitologii personale, pe care artista le activează şi cu ajutorul *ready-made*-ului, al obiectului fragmentar, fotografiei, pe care le adaugă „vocabularului" său, oricum bogat (*Despre numire*, 1989, *Remember*, 2004).
Valabilitatea extinsă a *frumosului* se datorează aici integrării estetice a materialelor alogene, a obiectelor găsite.
Vasul, recipientul de sticlă, este o formă recurentă în lucrările Adrianei Popescu. El, fără a fi deposedat de funcţionalitate în sens generic, devine adesea un depozitar de memorie afectivă, păstrător-ocrotitor de amintiri, capătă aşadar atribute care îl apropie şi de unele ipostaze ale artei conceptuale. Alteori, recipientul se transformă într-o componentă a unui registru de forme organice, laolaltă cu alte structuri, apropiate celor ale fiinţelor subacvatice, ori lumii vegetale. Uneori, regnurile par să se întâlnească în alcătuiri hibride, fantastice. Barocul formal intră în cadenţă cu exuberanţa cromatică (*Masa Reginei*, 1997, *Another World*, 2000).
Căruţa sanitară este una din creaţiile emblematice ale artistei. Pare că s-a născut din spiritul ludic, ce nu-i lipsea autoarei şi se putea adăuga impulsului experimental. Obiectul, dincolo de aspectul mai degrabă prietenos şi „instructiv" al unei jucării sofisticate, conţine şi un mesaj amar-ironic, aluziv la situaţia României sfârşitului deceniului al nouălea al secolului trecut, mesaj tulburător din perspectiva evenimentelor lui decembrie 1989, ce au explodat la câteva luni după finalizarea lucrării.
...Aşa se transformă „arta decorativă" realizată din sticlă suflată, porţelan, metal, hârtie..., în sculptură cu „miez" politic (chiar dacă disimulat). Adriana Popescu a demonstrat, deopotrivă cu alţi creatori, că „artele minore" au acces la anvergura conceptuală şi de expresie a „artelor majore".





de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Cuiburi, 2000. Foto: Tudor Păsat
2. Căruța sanitară, 1989. Foto: Tudor Păsat
3. Altoi I. Foto: Tudor Păsat
4. Muzeul imaginar, 1986. Foto: Tudor Păsat

pagina alăturată:
Adriana Popescu în atelier. Foto: Tudor Păsat

MARILENA PREDA SÂNC

la MNAC

text de **MAGDA PREDESCU**
fotografii de **TUDOR CUCU, VICTOR VELCULESCU**

Retrospectiva Marilena Preda Sânc, realizată anul trecut la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti, a reuşit să propună, graţie curatoarei Olivia Niţiş, o selecţie dintre cele mai izbutite lucrări realizate de artistă începând cu anii '80. Expoziţia prezintă constantele operei, precum şi variaţia celor câteva concepte vizuale dezvoltate de artistă în timp, în diferite medii: pictură, carte-obiect, instalaţie, video etc. Surprinzând dimensiunea biologică, psihologică şi socială a umanului, realitatea artistică a Marilenei Preda Sânc cuprinde mai multe lumi interconectate: lumea obiectivă, materială, lumea subiectivă (intenţii, memorii, afecte) şi lumea structurilor publice (forme de organizare socială, modele de comunicare).

deasupra:
Reconfigurari de peisaj, up 1983

sus, stânga:
Mindscape media, instalaţie, 1995

Modulul, celula, nivelul prim de organizare, apare în desenele şi picturile de la începutul carierei, evoluând în structuri din ce în ce mai complexe din lumea viului sau non viului: „Canon" (1980), „Modul în peisaj" (1980), „Eşantioane litice" (1981), „Serialism" (1981), „Moduli" (1982), „Reconfigurări de peisaj" (1982), „Modul. Contrapunct" (1983), „Cascada" (1995), „Construcţii în spaţiu" (1995), „Spaţiu citadin" (2008), etc. Utilizarea serialităţii ca principiu de organizare face ca structura acestor lumi să fie în mod esenţial muzicală.
Lucrările Marilenei Preda Sânc forţează adesea vizibilul, coborând la scara micro (imageria medicală colonizează teritoriile artei dând naştere unor noi forme de vizibil) sau aspirând spre nivelul macro (care fie este redat ca inform, fie imaginat ca organizare cu forme sosind dinspre biologic şi muzical). Între toate aceste niveluri de vizibil, scara umană rămâne etalon al unei coerenţe vizuale greu de regăsit altfel. Coborârea la nivelul micro se realizează adesea prin descindere în interiorul corpului, care, asexuat, nediferenţiat şi anonim, egalul tuturor corpurilor, nu reprezintă în acest stadiu vreo miză pentru investigarea unui anumit tip de identitate. Accesul la visceral sporeşte neutralitatea, topografia inside nu este neapărat a femeii: „Androgin" (1988), „Rana" (1989), „Viul" (1992), „Alive" (1993), „Inside" (1993). Corpul uman ocupă o poziţie liminară ca nivel de organizare a lumii, poziţie care permite analogii cu alte forme ale viului sau non-viului. Corpul se peisajează, existând numeroase asemănări între configuraţia geografică (adesea peştera) şi anatomia femeii, fără ca peisajul să devină unul erotic: „Peştera" (1981, 1986, 1987), „Rugă" (1985) etc. Imaginile rezultate trimit la un imaginar liniştitor: cavitate, protecţie, intimitate. De fapt, temele Marilenei Preda Sânc sunt definitorii pentru arta românească de la începutul anilor 80, artista participând la două dintre expoziţiile colective importante ale acelor ani – *Peisajul* şi *Expresia corpului uman*.
Locul în care corpul uman se deschide cel mai mult spre exterior este faţa, suprafaţă semnificantă, suprafaţă de înscriere a memoriei individuale, locul în care se îngrămădeşte povara timpului, locul în care psihismul omenesc stabileşte paralelisme cu catastrofele geologice. Înscriindu-se în dispozitivul identitar, faţa este manifestarea unui tip de invizibil în vizibil: loc al transfigurării şi disimulării, aceasta ascunde şi, în egală măsură, revelează, exhibă. Lucrările în care faţa alunecă treptat spre mască (mortuară) se plasează la limita dintre index şi reprezentare: „Passing" (1995, video), „Bodyscape. Handscape. Mindscape" (1993, video), „Mindscape 3" (2000, video-instalaţie). În această categorie de lucrări putem include şi clipul în care trupul real se inscripţionează, devenind reprezentare, prezenţă-absenţă, trimitere la scena „primară" a istoriei artei, cea a desenării trupului omului iubit de către fiica lui Dibutades (mişcarea diferanţei, cum ar spune Derrida, invadează, aşadar, presupusa origine a artei).
În lucrările artistei, corpul nu este doar peisaj al minţii, ci permite analogii cu exteriorul prin simplul fapt că nu este doar simplă întindere, corp fizic, ci corp simţitor. Fenomenalizarea lumii trece prin corp, fără el lumea nu ar exista. Sexualizarea treptată a corpului (corpul unei femei văzut de o femeie) a condus treptat la apariţia unui alt gen de lucrări: cele în care experienţele psihologice şi fiziologice sunt ale unei femei, fără ca discursul să devină agresiv sau subversiv: „Corpul meu este spaţiu în spaţiu, timp în timp şi memorie a tot" (1983, 1984, fotografii cu intervenţie). Mai degrabă este vorba de o feminitate soft care se menţine şi mult mai târziu, în lucrările în mod declarat feministe. La Marilena Preda Sânc, umanul (nu neapărat feminitatea) rămâne măsura tuturor lucrurilor prin memorie (formă de organizare personală sau colectivă specifică omului) şi afecte. Memoria este articulată în manieră narativă în filmele dominate de tendinţa (auto)biografică: memorii recuperate, memorii domestice („About Oldness", 1995, video) sunt puse în scenă de un narator verbal, explicit, intradiegetic, vizualizat, dincolo de care ghicim artistul ca image-maker, implicit, extradiegetic, invizibil. Filmul *Scurtă autobiografie* prezintă o operaţie de transfer prin care este asumat un raport veridic cu propriul trecut. Integrarea prin transformare a pierderilor, conştientizarea mişcărilor de abandon (tot ceea ce începuse să fie, tot ceea ce ar fi putut să devină) transformă traumele trecute în *savoir-faire*, priceperi disponibile fără efortul de a învăţa, puneri în act ale unei cunoaşteri pe care o deţine fără să ştie. Dispozitivul video este în cazul acesta un model de autoreflexivitate (narcisică?) care susţine afirmarea unei identităţi artistice unitare, coerente şi fericite.

FLORICA PREVENDA

Timpul regăsit

text de **DAN BREAZ**

alăturat:
Imagine din expoziția de la Palatul Mogoșoaia

dedesubt:
Shadows 1, 3, 5

Expoziții cum a fost aceea deschisă la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca (28 ianuarie - 27 februarie 2011) de către artista Florica Prevenda, pot să prilejuiască cel puțin o nedumerire legitimă: mai putem vorbi despre un *timp regăsit*, în plină *„eră a dubiului”* (Paul Crowther)? Iar dacă, odată cu artista, acceptăm un răspuns afirmativ, atunci ne putem întreba, din nou, ce expresie și ce rezolvare mai poate un artist contemporan să găsească ideii de *timp regăsit*, de vreme ce el însuși este fatalmente și inevitabil asociat sau asociabil unei priviri cel mai adesea sceptice cu privire la „abilitățile” artei de a fi un „recuperator” al experiențelor umane deja consumate. Aspectul aproape translucid rezultat din suprapunerea hârtiilor de calc pe care artista și-a imprimat propriul chip și, de asemenea, straturile picturale adăugate ulterior reprezintă morfologia artistică a unora dintre cele mai reprezentative lucrări care au făcut parte din expoziția de la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. Imaginile create în acest fel, care se succedă aparent după principiul serialității, infirmă, în fond, acest principiu vizual, pentru că aparțin unui veritabil *stream of consciousness*.
Pe de altă parte, dacă trei dintre limitele picturii contemporane au fost adesea identificate ca fiind limite ale picturii abstracte, ale mimesisului sau ale expresiei personale a artistului, atunci demersul stilistic pe care ni-l propune Florica Prevenda pare să le problematizeze pe ultimele două. De aceea, una dintre întrebările esențiale pe care și le pune artista este legată tocmai de posibilitățile de expresie ale picturii figurative, descoperind că aceasta poate fi nu doar un „text”, ci și un „subtext” sau chiar un „pretext” pentru intenția artistică de figurare a lumii vizibile. Nu întâmplător, în locul accentuării calităților cromatice, adesea, artista privează culorile de atributele evidente ale intensităților caracteristice nuanțelor cromatice, înlocuindu-le, în cele mai multe cazuri, cu valorațiile specifice contrastelor de alb-negru, astfel că, deși se impun receptării vizuale, în fapt nu ne oferă decât indicii despre ceea ce, la o primă vedere, păreau să dezvăluie. Recurgând la procedeul avangardist de radicalizare a mijloacelor plastice, Florica Prevenda accentuează însăși capacitatea culorilor de a se estompa, înțelegând că o realitate, fie aceasta și una concretă, poate fi sugerată, chiar dacă ea este propriu-zis prezentă. Astfel, se creează „subtextele” sau chiar „pretextele” pe care ni le rezervă arta Floricăi Prevenda.
Prin urmare, oricât de liberă ar părea, însă, asocierea acestor imagini-ferestre, realitatea biografică primară înspre care ele se deschid rămâne în mod deliberat ocultată de o estetică artistică mai degrabă discretă și învăluitoare, care evită actele confesive. Cu alte cuvinte, deoarece exclude orice nuanță narativă, caracterul autoreferențial al celor mai recente lucrări ale artistei nu exclude calitatea de semn a reprezentărilor vizuale, ci, dimpotrivă, o desăvârșesc, deoarece completează demersul estetic al unei artiste cu o adevărată vocație sistemică. De altfel, ceea ce ne propunem să surprindem, în continuare, este tocmai complexitatea unui întreg parcurs artistic unitar, o adevărată biografie artistică, structurată pe cicluri, care a început cu *Chipul fără chip*, a continuat cu *Net People* și cu *Umbre ale prezentului* și care, începând din 2004 și până în prezent, se înscrie în perioada *Timpului regăsit*.
Considerăm, prin urmare, că toate aceste cicluri, inclusiv cel prezentat la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, se caracterizează prin prezența a două suprateme, *existența umană* și *temporalitatea sa specifică*, printr-o preocupare recurentă – dialectica obsesivă dintre timpul subiectiv și timpul obiectiv – și prin ceea ce, deocamdată, pare a fi rezultatul concluziv al acestor căutări artistice și identitare, adică *timpul regăsit*.
Cu toate acestea, *Timpul regăsit* se și distinge față de ciclurile anterioare, printr-o accentuare a caracterului autobiografic și printr-o mai atentă introspecție artistică. Într-adevăr, dacă personajele lui Márquez, din romanul *Un veac de singurătate*, lipeau etichete pe obiecte, pentru a-și aminti mai apoi denumirile lor și, implicit, pentru a demarca granițele lumii exterioare sau obiective, ființele umane reprezentate de Florica Prevenda par, în schimb, să poarte lipite pe ele un alt fel de etichete, care să le reamintească în permanență cine sunt. În acest sens, petele consistente ale pigmenților cu care acoperă suprafețele reliefate, asemenea elementelor unei armuri care simplifică, ritmează și, totodată, accentuează particularitățile corporale, par să fie adevărate denominări și consolidări ale sinelui solitar. De aceea, insolitările vizuale ale unei interiorități tot mai bine demarcate prin semne vizuale emblematice par să califice personajele umane pe care le reprezintă artista, ca fiind veritabili *oameni autoreferențiali*. Spre deosebire de personajele reprezentate sau, mai degrabă, transfigurate de artiști notorii, precum Tony Oursler, Cindy Sherman sau Paul McCarthy, personajele autoreferențiale reprezentate în ciclul *Timpul regăsit* nu împrumută niciodată caracteristici exterioare lor și etalează, întotdeauna, un spectru larg al propriilor lor manifestări, instantanee ale propriei lor vieți. Acest lucru nu este întâmplător, pentru că artista dă un răspuns personal unei relații tensionate, pe care conștiința modernă o pune mereu pe seama unui viciu de sincronizare între experiența trăită și asimilarea sa intelectivă și artistică.
În aceeași ordine de idei, chiar și atunci când interoghează prin imagine realitatea cotidiană și aspectele aparent tranzitorii ale efemerului, artista își propune, în același timp, să le descopere dublul lor neperisabil, recâștigat odată cu reevaluarea artistică a clipei trăite, prin includerea sa în *timpul regăsit* al realității estetice. De aceea, *timpul regăsit* printr-un flux liber al conștiinței este mai degrabă un timp redescoperit sau chiar reinvestit. Deoarece evită reactualizarea punctuală sau evocativă a unor anumite momente, considerăm că Florica Prevenda nu caută nicidecum să propună o formă de redescoperire a unor experiențe finite, ci că veritabila sa anamneză artistică desăvârșește mai degrabă un act de redescoperire. În consecință, sintagma înșelătoare a *timpului regăsit* pare să trimită mai mult la un timp redescoperit cu o privire care *acum* poate să vadă ceea ce era „invizibil” *atunci*.

GHEORGHE RASOVSZKY

Efectul turbo

text de **MAGDA CÂRNECI**

Ultima ieşire în public a lui Gheorghe Rasovszky, expoziţia „Energia Patru" de la Little Yellow Studio Gallery din Bucureşti din 2011, nu a făcut decât să confirme ceea ce era evident de multă vreme: Rasovszky rămâne unul dintre cei mai non-conformişti artişti ai generaţiei optzeci şi unul dintre optzeciştii vizuali cu adevărat postmoderni. Din întâlnirea surprinzătoare între dimensiunea provocatoare a unor cercetări vizuale inspirate de suprarealism şi de unele neo-avangardisme postbelice, pe de o parte, şi apetenţa nonşalantă pentru diversele forme ale culturii de masă contemporane, pe de alta, se constituie universul insolit, captivant şi provocator al artei lui Rasovszky, pe care aş numi-o şi eu o formă de experimentalism post-supra-realist.

Poetica sa vizuală s-a lăsat marcată pe ici pe colo de influenţa neoexpresionismului şi experimentalismului de la începutul anilor '80, ca la ceilalţi congeneri ai săi. Dar, în acelaşi timp, ea s-a hrănit mai decis cu mitologia urbană incipientă din România de atunci, s-a lăsat îmbibată mai curajos de subculturi muzicale şi vizuale de provenienţă occidentală, după cum manifestă mai dezinhibat efectele mass-media asupra tehnicilor vizuale utilizate, de extracţie modernistă şi postmodernistă.

Spirit mobil şi combinatoric, Rasovszky practică dezinvolt o mulţime de tehnici şi limbaje vizuale – de la pictură la fotografie şi colaj, de la obiect şi asamblaj la instalaţie, video, multimedia etc. – în interiorul unei producţii de un neobosit şi fertil eclectism.

Cred că Rasovszky a fost printre primii artişti care au folosit cu constanţă în România, înainte de şi imediat după 1989, sintagme vizuale luate din banda desenată sau desenul animat, din seriale de televiziune şi diverse produse publicitare, pe care le-a ataşat cu ingeniozitate de anumite elemente arhaice ale sensibilităţii şi culturii locale, într-un spirit adesea parodic, uneori sarcastic, dar emanând mereu libertate.

Poetica sa se bazează, cum s-a observat, pe extragerea unor semnale vizuale din imediatul cotidian, familiar, combinate cu cele venind – miraculos sau prin hazard – din abisul vieţii psihice şi din combinatorica neobosită a minţii. Dar estetica fragmentului, produsă după reţeta dicteului automat şi a spontaneităţii aparent necenzurate, e temperată la el de filtrul ironiei şi e îmblânzită prin detaşare: exorcizarea ludică şi estetică a obsesiilor unei lumi interioare, pe cât de dinamice pe atât de heteroclite, asigură coerenţă acestui univers artistic provocator, destul de incomod vizual şi de ermetic din punct de vedere semantic.

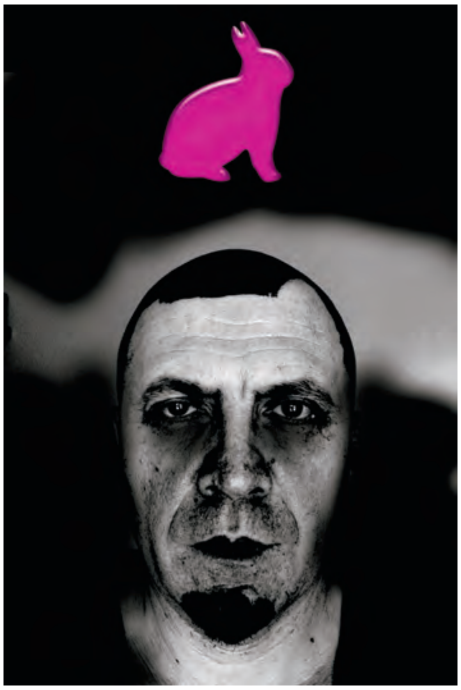
În fapt, prin temperamentul său jucător şi transgresiv, Rasovszky reuşeşte să funcţioneze ca o fascinantă cutie de rezonanţă, sensibilă la vibraţii culturale contradictorii, între care propune sinteze vizuale inventive şi surprinzătoare. Deschis spre elemente din arta pop americană sau din Noul Realism francez din anii '50-'60, senzitiv faţă de efectele psihedelice sau punk ale unui fel de a trăi viaţa şi arta specific anilor '70-'80, impregnat de ambianţa New

Age a ultimelor două decenii, Rasovszky rămâne în același timp bine ancorat în mediul cultural românesc, în care a ales să rămână și să evolueze. Revenind la formația sa, ea s-a dezvoltat pe două dimensiuni contradictorii ale acestui mediu, față de care Rasovszky a manifestat un „atașament detașat". Pe de o parte, mentația sa culturală a fost influențată profund și fertil de poetica suprarealistă, așa cum aceasta a fost practicată de grupul restrâns numeric din jurul poetului Gellu Naum. Pe de altă parte, sensibilitatea sa vizuală a fost atrasă și de fotorealismul frust și sobru, din anii '70-'80, al lui Ion Grigorescu și al celor câțiva artiști care foloseau fotografia ca pe un document irefutabil de priză la real, dar și ca un mediu plastic de sine stătător, cu posibilități experimentale de o anvergură pe care celelalte medii clasice nu le aveau. Între acești poli dificil de armonizat – între tentația fantasmatică, imaginară și constrângerea unei realități concrete opace și fără ieșire, între impulsul dilatării conștiinței spre ultra/meta-realitate și tendința asumării pasive a contingentului, ba chiar a consumării hedoniste a lumii ca atare – se produce cocktailul paradoxal al artei lui Rasovszky.

De la *Spiritele antropomorfe* de dinainte de 1989 la seriile fotografice *Conversația, Dogs, Photograves, Tensegrity, Poltergeist* de mai târziu, de la picturile/asamblaje din seriile *Studiu retrospectiv despre efemer și perisabil* sau *Regnul fanatic* la filmele video/serii fotografice *Location, Manager, Fake, Pantelimon Nebraska* sau la instalațiile/proiecții multimedia *Buricul* (Muzeul Național de Artă, 2000), sau *Terra Nova* (Bienala de la Veneția, 2001), se întinde o producție vizuală bogată și mereu inventivă, care înmagazinează și exhibă nenumărate aporii mentale și psihice, cu un efect misterios, dar tonifiant și eliberator în psihismul de adâncime al privitorului.

Soluția vizuală propusă este întotdeauna surprinzătoare, ea folosește ludicul saltului printre registre stilistice opuse și alogicul apropierilor de elemente estetice incongruente, pentru a depăși contradicțiile aparente și a propune o deschidere bruscă de sensibilitate, o dezlimitare mentală. Combinând fragmente vizuale și lingvistice aparent absurde sau tehnici artistice puțin solubile unele în altele, servindu-se copios de kitsch și de cultura populară, utilizând dadaist absurdul și parodia, manevrând suprarealist paradoxalul și gratuitul, ceea ce caută finalmente Rasovszky este un fel de suspendare a vizualității și a logicii ordinare, o blocare a înțelegerii și a sensului imediat, pentru ca, prin faliile de percepție și înțelegere astfel create, să se poată insinua frisonul sau intuiția unei „alte realități". Sau trăirea plenară a realității de aici și de acum, eliberată de clișee culturale limitative sau de obișnuințe vizuale mecanice. Înscenarea ludică este procedeul predilect folosit de Rasovszky pentru provocarea limitelor noastre de gust cultural și de suportabilitate vizuală. Iar efectul scontat, adeseori pe mai multe canale senzoriale – este insolitarea mentală, nonșalanța în fața canoanelor și libertatea interioară.

Revenind la expoziția *Energia Patru* din 2011, de care aminteam la început, arta lui Rasovszky poate să pară azi mai puțin surprinzătoare decât era la începutul anilor '90, să zicem. Dar asta nu pentru că ne-am fi obișnuit cu ea ori pentru că ea ar fi mai puțin inventivă decât altădată, ci pentru că pur și simplu mesajul și tehnicile ei au fost absorbite și folosite intens de mulți dintre tinerii plasticieni mai recenți. Deși nu are emuli direcți, arta lui Rasovszky poate fi considerată precursoarea, în mediul vizual românesc, a unui tip de nonconformism provocator și de combinatorică vizuală dezinhibată, care constituie vulgata estetică a unei bune părți a noii generații artistice. Experimentalismul post-supra-realist à la Rasovszky, chiar dacă nu întotdeauna bine înțeles, și-a cules deja roadele prin unele grupuri artistice tinere. Dar de la efectul Rasovszky te mai poți aștepta la surprize...



pagina alăturată:
Blade Runner, 2005

deasupra:
Vopsitu, 2007

sus, de la stânga la dreapta:
1. The Angel, 2008
2. Dogville, 2010

ŞTEFAN RÂMNICEANU

O aură post-post-bizantină[1]

text de **MAGDA CÂRNECI**

Arta lui Ştefan Râmniceanu ilustrează cazul pasionant al unei dotaţii duble, paradoxale: un talent puternic, debordant, dublat de o versatilitate copleşitoare. Pictor până în măduva oaselor, Râmniceanu e asemenea regelui Cressus, condamnat să transforme tot ce atinge în aur estetic până ce propria lui bogăţie/disponibilitate îl condamnă la un fel de asceză. Temperament puternic, vulcanic, luptător, Râmniceanu este în aceeaşi măsură atras de luxurianţa lumii şi de beţia ideilor pure, „pura vizualitate" dă o luptă continuă în el cu „spiritualul în artă". Misterios şi extravertit, somptuos şi tenebros deopotrivă, instinctiv şi conceptual, dar de asemenea mistic şi păgân în egală măsură, Râmniceanu e într-adevăr Omul Eclectic, cum singur se defineşte.

Traiectoria lui din ultimii 20 de ani, de la debut şi până-n prezent, dă seama extrem de percutant despre această aparte, aleasă „damnare". Râmniceanu debutează la începutul anilor '80 în România lui Ceauşescu, în cadrul generaţiei „optzeciste" care avea să înnoiască programul estetic al unei întregi culturi izolate, printr-o insidioasă deschidere către postmodernismul internaţional. El trece atunci cu brio printr-o serie de maniere picturale aflate în rezonanţă cu modele interne şi externe ale epocii: un peisagism truculent şi emoţional, în care ecouri din pictorii români premoderni C.D. Stahi şi Andreescu se combină rafinat cu o tramă gestualistă abstractă; compoziţii-scriere, trimiţând cu gândul la misterioase mandale orientale, în care impulsul cromatic neo-expresionist, predominant la o mare parte a colegilor săi de generaţie, este transfigurat înspre o spiritualitate fără repere culturale precise, abstractă; în fine, picturi şi obiecte impresionante, de mari dimensiuni, integrându-se direcţiei neo-bizantiniste din arta românească a momentului, în care explorarea simbolurilor culturii ortodoxe post-bizantine (încă vii în spaţiul sud-est

stânga, de sus în jos:
1. Scrib, 2004, 320 x 180 x 70 cm
2. Manuscris, 1995, 80 x 80 x 20 cm – tehnica mixtă

dedesubt:
Omul Universal, 2001, 130 x 150 cm

pagina alăturată:
Scriere, 1997 - 750 x 200 cm ulei pe pânză

european) urmărește o spiritualizare acută a idiomului tipic modernist al abstracției pure și dure.
Printr-o mare expoziție-instalație de la palatul-ruină Curtea Veche din București, din 1988, Râmniceanu s-a impus printre numele tinere cele mai sonore ale acestei direcții neo-bizantiniste care număra artiști importanți ai scenei plastice românești. Repetată ulterior la Plovdiv și Atena, compunând într-o scenografie spectaculoasă picturi, tablouri-obiect și obiecte colând metalul cu lemnul și pânza, combinând aluzia frescei și icoanei cu abstracția și minimalismul – expoziția dădea corp într-un mod fericit și impresionant conceptului de „Byzance après Byzance" al istoricului Nicolae Iorga, în care atâtea generații de oameni de cultură români din ultimul secol s-au recunoscut. Concept transformat de data aceasta într-un fastuos și modern/postmodern „Byzance après Byzance après Byzance".
După stabilirea la Paris în 1992, Râmniceanu trece printr-o altă serie de metamorfoze stilistice, legate de integrarea sa într-o arie culturală mult mai centrată pe competiția și oferta individuală în termeni strict vizuali, și mult mai puțin interesată de recurența unor spiritualități aparent relegate trecutului. Râmniceanu se adaptează spectaculos și seriile sale de *Ziduri, Insule, Scrieri, Urme și Labirinturi* create de-a lungul anilor '90 o demonstrează cu mult aplomb. E fascinant să observi în ele demonstrațiile de forță vizuală explozivă și de virtuozitate maestră în a integra armonios și personal stileme dintre cele mai diverse, de la colajul geometric la abstracția lirică franceză, la expresionismul abstract și abstracția post-picturală americane, Miró, Hartung, Frank Stella, Soulages și mulți alții. Totul topit, integrat într-o gestică personală amplă, rafinată, majestuoasă, în care predomină poeticul intens și emoționalul.
Dar e și mai fascinant, pentru mine, să observ cum din spatele acestor dezlănțuite suprafețe picturale sau panouri îmbrăcate rigid în metal și buloane, se întrevăd – discret, dar ireductibil – câte un sfert de aureolă și o jumătate de scut sau de coif, o aluzie de cupolă sau clopot, o ferecătură grea de ușă sau de carte, o strălucire hieratică de aur, o strălucire mată de armură în aramă: mai vechile sale stileme neo-bizantiniste. Ca și cum, înfruptându-se copios din bogăția de Cressus a ofertei internaționale a ultimelor decenii, pe care știe foarte bine s-o stăpânească și s-o amplifice, Râmniceanu e adus de ceva constrângător din el însuși să selecteze, din această piață vizuală enormă, mai degrabă acele sintagme care rezonează cu ceva mai adânc din trecutul lui cultural. Sau să regăsească în ele o aluzie, o urmă, o atmosferă a ceva care depășește pura, stricta, spectaculara vizualitate. Râmniceanu pare împins să adauge, să învăluie acele sintagme vizuale cu un duh care nu le e poate caracteristic, care vine din altă parte, și vrea să le ridice, împotriva lor înșile, înspre altceva, un alt nivel de percepție, înspre spiritual.
Chiar seriile din anii 2000, intitulate *Manuscris, Carte*, sau *Omul universal,* lasă să se simtă, deși mult mai epurat, mai stilizat, această nevoie de depășire a vizualului pur înspre o semnificație transtemporală. Împlinit și în talentul și în versatilitatea sa debordante, trecut și prin arcana națională și prin cea internațională, dez-fascinat probabil de ambele, „om eclectic" prin definiție ca orice artist care trebuie să împace în sine multiple tentații estetice și divergente determinări culturale, Ștefan Râmniceanu duce după sine o invizibilă, dar tenace, o ireductibilă și fastuoasă aură post-post-bizantină, prin care arta se raportează la valori mai puțin erodabile, trans-culturale, eventual perene.
Și, în felul acesta, și Râmniceanu și Cressus pot să se mântuie.

Notă:
[1] *O primă versiune a acestui text (acum completat) a apărut în catalogul* Râmniceanu 1988 – Peinture-Objet – 2000, *de Arlette Serullaz, Alkent Actuel Art Galerie, Istanbul, 2001.*

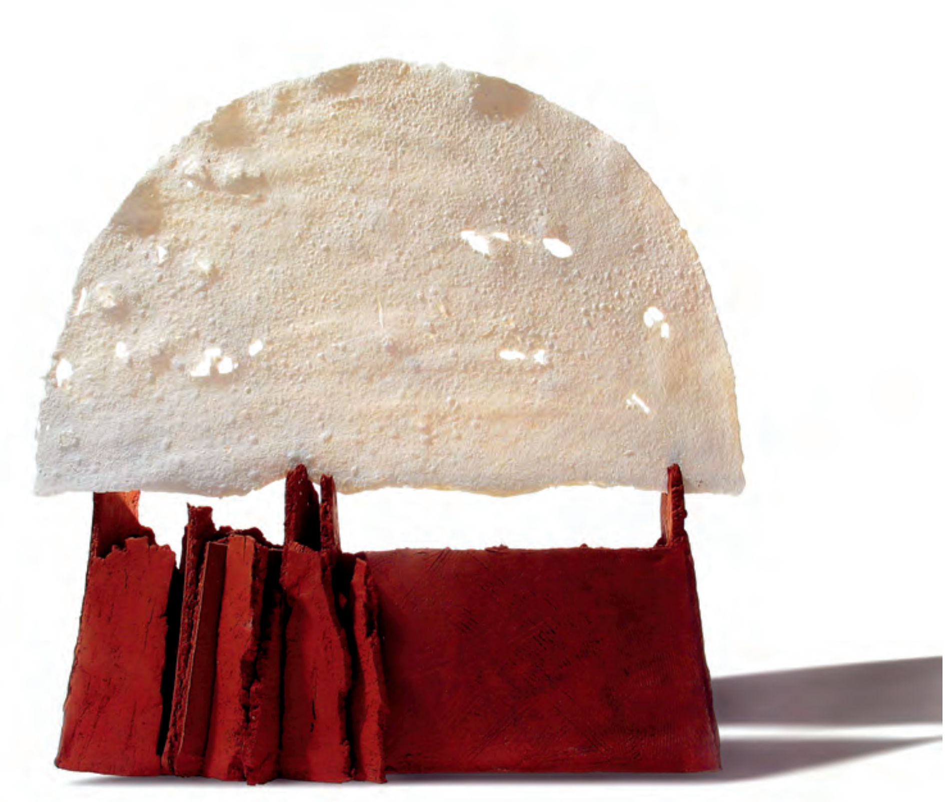
CRISTINA POPESCU RUSSU

text de **THEODOR REDLOW**

După zece ani de laborios, tenace efort de îmblânzire a materialului - şi spun îmblânzire în loc de stăpânire, pentru că tânăra ceramistă caută comunicarea şi nu univocitatea voluntaristă - Cristina Popescu Russu şi-a fundamentat convingerea că drumul ei de creaţie este un drum al căutarii centrului spiritual. Căutarea se face parcurgând traseele întortocheat enigmatice ale Labirintului, despre care se poate spune (a făcut-o Andrei Pleşu într-un comentariu la cunoscuta carte a lui Hocke) că devine loc al revelaţiei de sine, în măsura în care „complicaţia dinafară exaltă prin contrast limpezirea lăuntrică”.

Nu numai prin ansamblul coerent de lucrări din expoziţia personală de la Galeria Galateea din Bucureşti, dar prin tot demersul ei din anii de după terminarea studiilor, artista s-a străduit să se iniţieze întru căutarea unui adevăr *suprapersonal*, de ordinul *arhetipurilor*, aşa cum poate fi cel intricat în mitul Minotaurului şi al lui Dedal.

Alegându-şi ca temă Labirintul, ca metaforă a tentaţiei umane de scrutare a obscurului, a necunoscutului, deopotrivă exterioare şi lăuntrice, ale lumii şi ale sinelui – Cristina Popescu Russu ştie că accesul la înţelesurile cele mai însemnate comportă încercări şi riscuri, în confruntarea cu inerente dificultăţi ale depăşirii pragurilor de cunoaştere, dar aceasta ţine, în arta pe care o practică, mai mult de planul concepţiei decât de acela al întrupării, căci felul în care sunt „făcute” obiectele ei ceramice, cu o asemenea graţie a firescului încât par mai degrabă „născute”, face ca orice program teoretic, lăudabil când are pentru artist un rol elevat călăuzitor, să capete, prin raportare la operă, o funcţie doar auxiliară.



Însăşi expoziţia ei a fost concepută, ce-i drept, ca un parcurs iniţiatic, întreaga sală a devenit însă nu numai un loc al „pelerinajului continuu spre centru”, marcat de multiplele concentrări energetice pe care le ocroteau, ca pe o materie tainic impalpabilă, carapacele de formă tumulară ale obiectelor, – nu numai o expresie a năzuinţei intime de a te elibera de spaime şi incertitudini, dar şi un loc al bucuriei de a putea să te uiţi pe tine însuţi, în contact cu aura de ambiguitaţi semantice ale unor obiecte care erau, înainte de orice intenţie, simbolizante, plastic expresive.

Atât artista, cât şi criticii ei au discutat fireşte, îndelung, despre simboluri şi arhetipuri: *calotă, tumul, munte, incintă sacră*, toate acestea fiind creatoare, prin axări şi energizări, de *spaţii comunitare imemoriale* şi în acelaşi timp, comemorative.

Opunând forma compactă şi masivă fragilităţii inflexiunilor florale şi ale însemnelor cvasi-ideografice, care o accidentează viu, deranjând prin organicitate rigorile geometrismului elementar, ceramista a reuşit să ocrotească, dincolo de orice ambiţii de cuprindere intelectuală a sensurilor propriei opere, naturalitatea materialului (porţelan şi gresie în culorile lor fireşti, doar pe mici porţiuni glazurate cu alb sau cu aur coloidal, pentru a conota valorile înalte şi pure ale luminii dinăuntru) şi *înfiorarea genuină* a stabilirii unei comunicări de dincolo de gând cu lumea. Toate lucrările propun privirii, ca o incitare la smerită investigare, un conţinut bănuit a fi de mare preţ: un grăunte de lumină pe care „învelişurile benefice” ale calotelor trebuie să-l ocrotească, punându-l totodată în valoare şi indicând căile de acces – prin benzi şi grile, traforări şi mici reliefuri zburlite şi prin ideograme.

Oricât de evoluate ar fi claritatea şi deplinătatea configurării – şi trebuie remarcată aici performanţa tehnică a artistei, care ştie cum să împletească şi să înnoade „fire” de barbotină şi cum să dispună acest material în fâşii incredibil de subţiri –, oricât de îngrijită ar fi nuanţarea de amănunt a suprafeţelor, misterul acestor obiecte rămâne ireductibil, şi aceasta cu atât mai mult cu cât Cristina Popescu Russu are întotdeauna buna cuviinţă de a lăsa porţelanul şi gresia să se rostească ele însele, chiar şi cu ezitări tremurătoare sau discontinuităţi date de imprevizibilul arderii.

Text apărut iniţial în revista ARTA nr 9/1985.

deasupra, de sus în jos, stânga-dreapta:
1. Arhipelag
2. Geneza
3. Câmp în câmp

pagina alăturată:
Cupola

SIMONA TĂNĂSESCU

text de **PAVEL ŞUŞARĂ**

Simona Tănăsescu este o optzecistă de tranziţie. Deşi a intrat în mişcarea artistică pe la începutul anilor '90, ea leagă, într-un fel, spiritualismul generaţiei '70 de auto-reflexivitatea generaţiei '80 şi de ieşirea în contingent şi în social a nouăzeciştilor.

deasupra:
Şoldie

stânga:
Ciorba de peşte

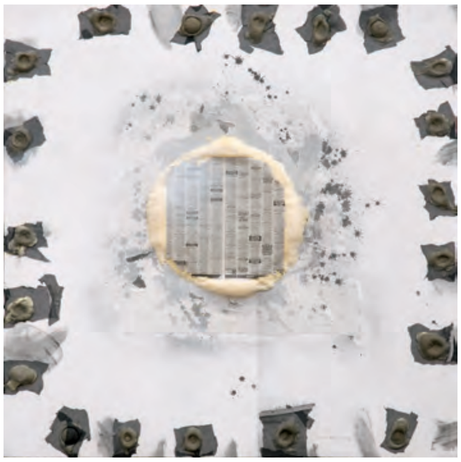
Ca structură intimă, vocaţia ei este teologică; din punctul de vedere al relaţiei cu forma plastică ea are o enormă îndemânare de tehnician, iar ca deschidere către consumatorul de artă şi ca strategie de comunicare dezvăluie o acută conştiinţă pedagogică şi o devoţiune de taumaturg.
Ceramistă prin fascinaţia ei aproape mistică pentru pământul ca materie arhetipală, ca spaţiu al vieţii şi ca substanţă a genezei, Simona Tănăsescu s-a eliberat tacit din captivităţile decorativelor şi s-a emancipat de frustrările acestora. Desfăşurându-se pe mai multe planuri, care implică deopotrivă tehnicile tradiţionale şi procedeele alternative, ea intră mai curând în tipul de comportament al artistului care-şi dublează gestul creaţiei cu încercarea de a interveni direct în psihologia şi în comportamentul receptorului...

VASILE TOLAN

sau „epica” picturii pure

text de **CRISTIAN ROBERT VELESCU**

deasupra:
Fără titlu, 2008, tehnică mixtă pe pânză,140 x 140 cm

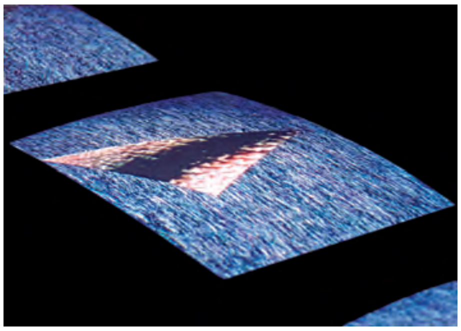


deasupra:
Fără titlu, 2008, tehnică mixtă pe pânză,140 x 140 cm

Arta lui Vasile Tolan s-a impus atenţiei mele în faze distincte. La început mi-a fost dat să percep câteva pânze disparate, care mi-au atras luarea aminte prin intensitatea „scriiturii” şi prin energia – vădită – cu care artistul îşi transmitea mesajul, impunându-l într-un mod cvasi-imperativ privitorului. Acele imagini, pe care mi le amintesc în mod limpede, erau un adevărat „dar” pe care artistul îl făcea privitorului. Totuşi, acest dar avea o însuşire anume, aceea că era inevitabil.
Ţinând seamă de caracterul imperativ al gestului artistic, privitorul, chiar dacă ar fi vrut să se sustragă mesajului, nu avea cum să-l ocolească. Trebuia pur şi simplu să ia act de cele comunicate în ordinea vizibilului. Formula stilistică pentru care Tolan optase era aceea a picturii gestuale, o pictură care, iată, în absenţa unei teme anume, aleasă de artist, se comunica pur şi simplu pe sine. Altfel spus, obiect artistic şi mesaj deveneau una, şi devin încă, întrucât Tolan nu a părăsit nicicând acest „registru stilistic”, deşi cred că este vorba de mult mai mult decât de-o simplă opţiune stilistică, prin care gestul artistului şi norma de creaţie impusă de epocă fuzionează.
Nu aş afirma despre cele dintâi contacte pe care le-am avut cu pictura lui Tolan că ar fi fost superficiale, după cum nu cred că observaţiile pe care le-am înfăţişat până acum, redactându-mi textul, ar dezvălui altceva decât un artist inspirat şi energic, care îl cheamă pe privitor în aria de tensiune a mesajului său, în chiar momentul creaţiei. Prin aceasta vreau să afirm că, pictând, artistul îşi inventează întrucâtva privitorul, îi modelează profilul şi, încă din spaţiul atelierului, îi anticipează reacţiile, astfel încât actul propriu-zis al contemplaţiei, hărăzit galeriei, este unul care, *de facto*, s-a consumat încă în răstimpul şedinţei de pictură. Altfel spus, privitorul este „conţinut” în tablou, obiect artistic şi contemplator formând un tot indestructibil. De aceea, aş afirma că pictura lui Tolan – deşi nu lipsită de „amabilitatea” unor rafinamente cromatice extreme, care, în detaliu, amintesc de rafinamentul picturii simboliste *fin de siècle*, bunăoară atunci când griurile se amestecă în tuşele roz, amăgindu-l prin aceasta pe privitor şi dându-i a înţelege că „se pricepe”, că este un „egal al pictorului”, că rafinamentul şi cultura sa le „completează” pe acelea ale artistului însuşi – se vădeşte a fi totuşi un „pedagog aspru”, care în realitate îi ţine celui ce priveşte o predică şi îi impune în mod tranşant „traseele contemplării”.
Despre a doua întâlnire cu pictura lui Tolan nu aş afirma că ar fi fost mai substanţială decât cea dintâi. A fost, totuşi, într-un anume sens, mai lămuritoare, poate şi pentru faptul că s-a petrecut în cuprinsul atelierului artistului. Restrâns la maximum în ordine topometrică, acesta respiră, în ordine spirituală, duhul marilor întinderi. Cu acel prilej, operele aflate „în lucru” au putut fi confruntate cu ansamblul creaţiei, angajându-ne – artist şi vizitator – pe calea deschisă de tehnologia digitală. Vasile Tolan m-a purtat atunci prin lumea lui de semne, desluşindu-mi etapele devenirii operei. Ceea ce îndeobşte devine sarcină a criticului ori a istoricului de artă – aşezarea în timp a operei, potrivit unor determinări stilistice şi semantice – a fost asumat de artistul însuşi. Eliberat de povara „aşezării în diacronie” a creaţiei, m-am putut bucura de privilegiul sondării verticale, în adâncime, a actului creator, ca şi cum imaginile propuse de Tolan nu ar fi fost simple obiecte materiale – fie ele şi obiecte artistice, aşezate înaintea privitorului, pentru contemplare – ci proiecţii mentale, datorate celui care le-a imaginat, ca şi cum imaginile nu ar fi apărut pe rând, în decursul intervalului de decenii care a prezidat geneza lor, ci toate deodată, gata formate, precum Palas Athena, ivindu-se înarmată cu scut, coif şi lance din ţeasta lui Zeus. Acest proiect – să-i spunem, provizoriu, simultaneist – mi-a îngăduit să concep prodigioasa succesiune a pânzelor, a cartoanelor şi a gravurilor purtătoare de imagini ca pe o singură mare imagine, ca pe-o imagine matrice, aflată în continuă transformare proteică, însă o transformare care nu mai are nevoie de axa timpului pentru a se manifesta. Altfel spus, după cum am avut senzaţia de a mă afla în contact nemijlocit cu „imaginea însăşi”, tot aşa am încercat sentimentul de-a fi confruntat cu „transformarea însăşi”, ori cu „transformarea înţeleasă în sine”, percepută ca simplă energie mentală, care nu mai are nevoie de succesiunea clipelor, a anilor, a deceniilor şi nici de densitatea materiei spre a se manifesta.
Ţinând seamă de toate acestea, mi-l imaginez astăzi pe Tolan ca autor al unui singur tablou, generos răspândit prin cotloanele atelierului său, în colecţii, în muzee îndepărtate, aflate undeva pe faţa pământului... nu are importanţă unde, un tablou „în risipire”. Aşadar, o operă concentrată într-un singur mare tablou, ale cărui fragmente, ţinute laolaltă de spiritul creatorului său, s-au risipit vremelnic ori poate pentru totdeauna în lume. Proiectul lui Tolan intitulat *Simbioza elementelor*, adunând zeci, sute de imagini ce sunt puse „să lucreze”, ori poate „să grăiască” laolaltă, pare să confirme această interpretare. O adevărată „capodoperă necunoscută”! E ca şi cum Vasile Tolan ar fi împrumutat vremelnic persoana iscusitului Frenhofer, eroul lui Balzac din nuvela ce poartă tocmai titlul *Capodopera necunoscută*. Probabil că este mai mult decât o simplă întâmplare faptul că în cuprinsul acestei scrieri – cu un secol înaintea lui Kandinsky, Malevici şi Mondrian – ne este înfăţişat prin mijlocirea substanţei cuvintelor primul tablou aproape cu desăvârşire abstract, alcătuit dintr-o gestuală întreţesere a tuşelor.
Dar oare este Vasile Tolan un pictor abstract? Da şi nu. Cu siguranţă că este, în cazul în care vom admite că imaginile pe care ni le înfăţişează s-au despărţit total de convenţia renascentistă a „ferestrei”, o fereastră ideală prin care ne este dat să vedem ceea ce mai înainte pictorul a văzut sau doar a imaginat. Pe de altă parte însă, pictura lui Tolan nu este abstractă, fără ca prin aceasta să devină opusul consacrat al abstracţiei, altfel spus să participe la „realitatea figurativului”. Aceasta în cazul în care vom admite că fereastra renascentistă a fost înlocuită de Tolan printr-o uşă peste pragul căreia păşind, privitorului îi este dat să pătrundă în însăşi intimitatea minţii creatoare, acolo unde, în penumbră, „se ţese” mesajul pe care artistul îl transmite nu ca pictor, ci mai degrabă ca aed. Prin mijlocirea lumii lui de semne, un adevărat alfabet, dar şi o adevărată gramatică în care sintaxta tinde „să înghită şi să metabolizeze” morfologia, Tolan recită, aidoma vechilor rapsozi, un text lung, ce tinde să devină nesfârşit, dar care „s-a pliat” – ca şi cum ar fi încăput într-o singură carte – în rafturile şi debaraua şi coridoarele „Fundaţiei Brătianu”, unde pictorul îşi are atelierul şi unde îşi adăposteşte pânzele, desenele şi gravurile oriunde poate. Îmi stăruie în memorie o imagine creată de Tolan, în care pe fondul gestual tip *action painting* stau, cuminte înşiruite, biletele de călătorie C.F.R., reconstituind un *sui generis* jurnal al călătoriilor artistului. Mi-am dat atunci seama că Tolan călătoreşte prin ţară, dar şi prin pictura sa precum, cândva, în răstimpul unei zile încheiate, James Joyce prin Dublinul său. Prin aceasta vreau să afirm încă o dată că pictura lui Vasile Tolan îşi are o epică a sa, care nu ne vorbeşte însă de fapte mărunte, ori neînsemnate, şi tocmai din acest motiv interşanjabile unele altora, ci despre concentrări esenţiale cum ar fi, de pildă, zăbovirea şi corolarul acesteia, răbdarea, trecerea care poate lua forma călătoriei, disoluţia şi opusul acesteia, locuirea. Toate ne sunt relatate prin mijlocirea unui limbaj al energiilor-semne, care nu are nevoie de cuvintele obişnuite, diurne, pentru a se face înţeles, după cum nu are nevoie nici de regulile gramaticii, căci acestora artistul le substituie mai cuprinzătoarele reguli şi totodată mai generoase, ale informalului şi entropiei. Aceasta este limba pe care Vasile Tolan ne-o predă prin mijlocirea picturii sale.

SORIN VREME

Gradul zero al realităţii



text de **DIANA MARINCU**

Şi noi am călătorit cu Budila-Express,
Şi noi am văzut feţele stoarse, ca nişte cârpe ajunse
La gradul zero al folosirii, ale junelor navetiste,
Şi noi am simţit fluidul neîncrederii oarbe
Coborând ca acidul sulfuric în oase, şi noi am văzut
Banchetele jumulite de vinilinul
Din care aborigenii îşi fac portmonee, şi noi
Am descoperit cultul secret
Al stomacului, sexului şi capului plecat, şi noi
Am pătruns în catacombele realităţii,
În subsolul paginii de ziar şi mai jos de subsol
Acolo unde nu mai există decât
Carnea şi timpul, senzorul obosit.
(Alexandru Muşina, *Budila-Express*, 1982)

Poemul simbol al generaţiei '80, Budila-Express, *un manifest cel puţin la fel de viu ca* Howl *al lui Allen Ginsberg, poate fi o cheie de înţelegere a spiritului unei generaţii care a ales să pătrundă în „catacombele realităţii", să investigheze cele mai profunde mecanisme ale unei societăţi bolnave, să experimenteze noi medii şi noi limbaje, să mediteze la închegarea propriei fiinţe şi să se debaraseze de moştenirea „toxică" a unor subiecte impuse sau prea îndelung reciclate.*

Artistul Sorin Vreme, absolvent al Institutului de Arte Plastice din Bucureşti în 1987, este unul dintre exponenţii optzecismului târziu, alături de Vioara Bara, Ioan Augustin Pop şi alţii. Activ la sfârşitul anilor '80 în grupul de la Atelier 35 Oradea şi apoi în Timişoara, Sorin Vreme experimentează medii de expresie foarte diferite, întotdeauna folosite ca o modalitate de a obţine cel mai bun canal de comunicare cu publicul. Dacă există similitudini cu poezia acelor ani, atunci ele ar trebui căutate tocmai în convingerea că arta nu este o finalitate, ci un mijloc prin care se exprimă realitatea. Arta sau poezia gândite ca un program prin care intri în dialog cu ceilalţi şi cu tine însuţi. O dovadă a acestui program sunt toate manifestările artistice efemere sau instalaţiile perisabile. *Performance*-ul, *happening*-ul, instalaţiile *in situ*, video-ul, intermedia art şi *new media* sunt încercări de a contesta arta ca obiect al contemplaţiei şi de a sonda posibilităţile imaginii în relaţie cu sunetul sau senzorialitatea.
Probabil că, mai mult ca în alte cazuri, generaţia '80 beneficiază de o imagine-cult promovată în primul rând de teoreticienii din zona literară, care au încercat să legitimeze prin conceptul de postmodernism, infiltrat în cultura română abia odată cu anii '80, o generaţie explozivă de scriitori, hotărâtă să redescheidă şi să reconstruiască lumea. De aceea, datorită bibliografiei critice impresionante, împrumuturile conceptelor şi teoriilor privind generaţia '80 din domeniul literaturii se dovedesc utile şi în analiza artei acelei perioade. Un termen „de împrumut", care pare foarte potrivit în interpretarea artei lui Sorin Vreme este noul antropocentrism (la care se referă Alexandru Muşina în *Antologia poeziei generaţiei 80*, preferându-l postmodernismului), văzut ca o strategie a autochestionării şi autodefinirii, ce pune în joc întreaga existenţă a autorului. „Totul prin (re)aducerea în centru a individualităţii, a persoanei, care devine sistem de referinţă". Un alt termen relevant pentru investigarea frământărilor identitare ale artistului, ce i se datorează lui Serge Doubrovsky, este autoficţiunea. Conştientizarea actului artistic funcţionează ca un mod de a se descoperi pe sine, inventa şi multiplica fictiv. În acest demers, ficţiunea se intersectează cu autobiograficul şi realitatea cu fantezia. În lucrări ca *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* sau *Albă ca Zăpada şi cei şapte pitici*, Sorin Vreme îmbină mitologia timpului primordial şi simbolistica basmelor fantastice cu o lucidă şi pătrunzătoare viziune asupra societăţii şi identităţii colective.
Printre primele participări ale artistului la evenimente expoziţionale, alături de colegii săi de generaţie, se numără lucrarea de la galeria Atelier 35 Sibiu din 1989, *Diorama*, care va fi ulterior nucleul unei noi

pagina alăturată, mijloc:
Despre absență, instalație de colț, Expectation and Outburst. Young Romanian Artists, Muzeul Szombathely, 1990

pagina alăturată, dreapta (de sus în jos):
1. Albă ca zăpada și cei șapte pitici, video-instalație, Galeria Helios, Timișoara, 1996
2. Autoportret la 30 de ani, video-instalație, Ex Oriente Lux, Sala Dalles, 1993
3. Nod, instalație în cadrul proiectului Inter(n). Complexul Muzeal Arad, 1995

dreapta:
Barja blondă, video still, DV, 1.40 min, color, sunet stereo, 2010

instalații, *Despre absență*, în 1990. Începută de fapt în '89, *Despre absență* va fi expusă imediat după Revoluție de Călin Dan în expoziția *Expectation and Outburst. Young Romanian Artists*, la Muzeul de Artă din Szombathely, Ungaria. La o citire atentă, lâna caldă și protectoare din care este construită instalația se transformă într-un material amenințător, chiar sufocant. Atmosfera anilor '89-'90 exprimă deruta trecerii bruște de la lipsa perspectivei și aerul irespirabil la entuziasmul și deschiderea noilor drumuri. Iar succesiunea acestor opoziții este foarte pregnantă în forma acestei instalații de colț, seducătoare și agresivă în același timp.
Performance-ul din 1993, de la prima ediție a Festivalului Zona, organizat de Ileana Pintilie la Timișoara, *Tomorrow the birds will sing again,* este din nou o întâlnire a contrastelor într-un moment tulburător al postcomunismului și o redefinire a obiectelor prin prisma potențialului lor de a se preface în „arme" aruncate înspre public.
În autoportretele sale, Sorin Vreme investighează pluralitatea sinelui și descompunerea lui în fragmente. Lucrarea *Autoportret la 30 de ani*, din expoziția *Ex Oriente Lux,* organizată de Călin Dan la Centrul Soros pentru Artă Contemporană în 1993, este formată din șapte ecrane destinate câte unei părți anatomice, filmată macro. Formele fragmentelor de corp și piele corespund bucăților unui puzzle de tip Tangram, al cărui scop este recompunerea unei imagini prin raportul proporțional dintre formele geometrice. *Față către față* (1996) este o video-instalație care reia tema autoportretului dintr-o nevoie a recompunerii identitare. Exprimând o stare de disconfort și stagnare, portretul este descompus în fâșii verticale, iar mișcarea personajului în cadru determină un decalaj. Astfel, figura este compromisă ca întreg și mutilată estetic. Prezentată în expoziția *Complexul Muzeal*, concepută de Judit Angel în 1996 la Arad, instalația este alcătuită din două ecrane așezate fața-n față, la distanță, care funcționează ca o oglindă unul pentru celălalt sau ca un dialog redundant și absurd.
Albă ca zăpada și cei șapte pitici a fost prezentată pentru prima oară la A.V.E. International Audiovisual Experimental Festival, la Arnhem în 1995 și problematizează exact relația dintre două clișee greu de depășit. Esticul bulversat și amețit este alăturat prin contrast unei albe-ca-zăpada – personaj central din Vest, care domină povestea discursului despre artă. Sunt șapte filmări cu o cameră-pendul, în care artistul se mișcă încontinuu. Fiecare televizor este așezat în câte un leagăn de pânză suspendat și dublul tangaj al imaginii bulversează și hipnotizează privitorul, care, în final, ajunge să își piardă echilibrul și reperele. Lucrarea *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* a participat în 1997 la Bienala de la Veneția, în proiectul Centrului Cultural Român, integrat bienalei, care îl avea comisar pe Adrian Guță. Este o lucrare prin care artistul meditează la dilatarea timpului și schimbarea raporturilor între elemente. Aici firele electrice complicate, ca un păr lung nesfârșit, se adună în câte șapte noduri comunicaționale, din care un difuzor emite o parte din povestea *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Povestea este împărțită în șapte fragmente difuzate concomitent, care se suprapun sonor, anulând orice coerență narativă. Unul dintre elementele care revine în arta lui Sorin Vreme este nodul, vizibil și în instalația-intervenție *Nod* din 1995, din proiectului *Inter(n)* de la Arad, curatoriat de Judit Angel.
Mitologia personală ca strategie a autoficțiunii revine constant în lucrările artistului, cum ar fi în *As time goes by*, parte a expoziției *Black-Out* din 2004, gândită împreună cu Alexandru Patatics la Galeria Point din Timișoara. Problematizând granița fragilă dintre realitatea vieții și ficționalizarea ei, *As time goes by* este o lucrare plină de umor și autoironie despre cuplu, disfuncționalitate, comunicare ratată, rutină, banalitate și alegeri.
Generozitatea tehnică a mediului video nu e niciodată exploatată la maximum de artist, el preferând adesea o imagine re-filmată și re-interpretată. În lucrările *Home Video* din 1994 (expusă recent la Berlin de Judit Angel în expoziția *When History Comes Knocking*) și *Crossing*, Sorin Vreme preia materialul video filmat și îl repune în context, chiar dacă asta înseamnă pierderea calității imaginii inițiale. Investigațiile sale nu merg înspre un arid teritoriu al tehnologiei, în care tentația perfecțiunii tehnice și seducția imaginii digitale devin capcane greu de ocolit, ajungând uneori să anihilize orice urmă a „bruiajului" uman. Instalațiile lui Sorin Vreme sunt, dimpotrivă, un dozaj atent controlat între tehnologie și amprenta asumată a stângăciilor mediului. La Sorin Vreme funcționează o atracție pentru mediul video, dar ea este însoțită întotdeauna de o ancorare conștientă într-un poverism estetic. Urma actului de creație este mereu considerată de artist ca o parte integrantă a operei, fiecare zgârietură a filmului sau pixel nepoftit fiind elemente ale discursului său moral și estetic.
Cele mai recente video-uri sunt o poetică și delicată retragere în zona intimității. În *Liquid Me,* artistul „absoarbe" și interiorizează datele realului într-un autoportret difuz. Iar seria *Barjelor* este filmarea repetată a unei ambarcațiuni care trece prin câmpul vizual al privitorului cu foarte multă lentoare și delicatețe. Ca o mărturisire sfâșietoare. Datorită mișcării greoaie și contururilor neclare, se construiește tensiunea acestui ciclu de lucrări, din care *Barja purpurie, barja gri* a fost recent expusă de Ileana Pintilie la Timișoara, în cadrul expoziției *Posibil. Nesigur.*
Adesea autobiografice, lucrările lui Sorin Vreme sunt, totuși, sensibile la „crizele" momentului și la frământările societății. Mereu li se reproșează optzeciștilor că arta lor este depolitizată și neutră. Eu aș spune că limbajul lor aluziv, niciodată în mod direct politic, cum este cel al lui Sorin Vreme, îi salvează din alunecarea în indiferență morală. Sorin Vreme face parte dintr-o generație existențialistă, așa cum o numea Mihail Vakulovski în cartea sa, *Portret de grup cu generația optzeci*. O generație care respinge orice gest contrafăcut, artificial, mimat sau nesincer și pentru care realitatea este sursa și miza discursului.

Notă:
[1] *Alexandru Mușina,* Antologia poeziei generației 80, *Editura Aula, Brașov, 2002, „O poezie pentru mileniul III", p. 16*

States of mind: DAN şi LIA PERJOVSCHI

text de **KRISTINE STILES**
foto: **PETER GEOFFIRON/NASHER MUSEUM, DAN PERJOVSCHI**

Arta lui Dan şi a Liei Perjovschi are un loc aparte în dezvoltarea artei experimentale în România din anii '80 şi până acum. Opera lor a ajuns la maturizare sub dubla presiune a socialismului românesc şi a comunismului sovietic. Reacţionând la aceste două tendinţe, ambii artişti au ajuns la forme de exprimare extrem de originale în desen, performanţă, instalaţie şi practici conceptuale, dar şi în analiza şi utilizarea mass-media (în special a televizorului şi a ziarelor). Ambii artişti au primit recunoaştere internaţională, opera lor fiind expusă în muzee, bienale şi mari expoziţii. Aceasta este prima lor expoziţie de mijloc de carieră, şi vine la zece ani după ce Duke University le-a găzduit prima expoziţie în doi din SUA, în 1997.

Pentru a înţelege arta soţilor Perjovschi este absolut necesar să înţelegi viaţa lor înainte şi după 1990. Două dintre performanţele lui Dan sunt grăitoare în acest sens. În 1993, în decursul unei performanţe numită *România*, şi-a tatuat cuvântul „România" pe corp, expunând printr-un cuvânt numele opresorului şi încălcând în acelaşi timp codul secretivităţii care însoţeşte orice experienţă traumatică. Zece ani mai târziu, în 2003, Dan realizează *Erased Romania*, în care îşi scoate tatuajul, nemaitrăind astfel sub semnul vechiului regim totalitar. *Globe Collection* (din 1990 până în prezent) a Liei este de asemenea reprezentativă pentru viaţa soţilor Perjovschi înainte şi după 1990. Este vorba de o colecţie idiosincratică de obiecte pe care le-a cumpărat de peste tot din lume şi care au pe ele imaginea globului terestru. Prin colecţia ei, Lia reflectă asupra bunurilor frivole care erau inaccesibile în România înainte de 1990, dar şi asupra economiei mondiale şi a standardizării pe care a suferit-o cultura în cadrul modelului vestic.

Soţii Perjovschi s-au născut în 1961 în Sibiu, un oraş situat în centrul geografic al României. S-au cunoscut în copilărie, în cadrul unor şcoli speciale în care erau educaţi artiştii, şi au format un cuplu chiar din adolescenţă. Amândoi au absolvit în 1980, anul în care Dan a fost admis la Academia de Artă din Iaşi, oraş aflat aproape de graniţa estică a României. S-au căsătorit în 1983, iar după ce Dan a absolvit în 1985, s-au mutat împreună în Oradea, oraş de la graniţa vestică a României. Între 1980 şi 1985 (când vine alături de Dan în Oradea), Lia a rămas în Sibiu, unde a lucrat în uzină sau la colectarea taxelor de electricitate, încercînd în fiecare an să fie admisă la una din academiile de artă din ţară. Unul dintre motivele pentru care candidatura ei era respinsă era faptul că sistemul comunist practica acest gen de pedeapsă pentru comportamentul anti-autoritar. În 1987, a fost în final acceptată la Academia de Artă din Bucureşti. Revoluţia a început pe 16 decembrie 1989 în Timişoara, şi pe 20 decembrie ajunsese deja în alte oraşe din România. Pentru a fi alături de familiile lor, soţii Perjovschi s-au întors împreună în Sibiu, unde au fost martorii violenţei cu care civilii erau împuşcaţi pe străzi. Cei doi artişti au fost printre cei care se strecurau afară din casă noaptea pentru a dona sânge la spital. În acest timp, dictatorul României Nicolae Ceauşescu şi soţia sa Elena au fugit din Bucureşti, au fost capturaţi, acuzaţi de crime împotriva statului şi executaţi prin împuşcare în ziua de Crăciun, 1989.

După Revoluţie, soţii Perjovschi au început să fie cunoscuţi în România şi în străinătate. Reputaţia lui

pagina alăturată şi aici:
Imagini din expoziţia States of Mind, Nasher Museum, Duke University, august 2007-ianuarie 2008

Dan pe plan naţional a crescut rapid, graţie desenelor pe care a început să le facă în 1991 pentru *Revista 22*, ziarul rezistenţei române. Dan lucrează până în ziua de azi pentru *Revista 22*, utilizând desenul pentru a reacţiona şi a analiza problemele sociale, culturale şi politice contemporane. Dan a fost unul dintre primii artişti români care a realizat instalaţii de mari dimensiuni, spre exemplu *Anthropoteca*, 1990-1992, o lucrare care conţine aproape 5.000 de desene de dimensiuni variate, combinate în aşa fel încât să creeze o lucrare de dimensiunea unui perete. La început, desenele lui Dan abordau subiecte sociale legate de spaţiul românesc, în special cenzura, dar şi sistemul extins de spionaj intern, care până după Revoluţie însemna că unul din şase oameni raporta serviciilor secrete române (Securitate).
Spre sfârşitul anilor '90, Dan a început să fie interesat de probleme politice similare din restul lumii, în special de sistemul de supraveghere global. Astfel a început să realizeze instalaţii in situ, de dimensiunea unei camere, cum a fost proiectul din 2007 de la Museum of Modern Art din New York, WHAT HAPPENED TO US? Instalaţiile de acest tip conţin desene, variate ca dimensiuni şi realizate pe tot felul de suporturi, de la podea, la pereţi, la tavan. Dan s-a folosit de asemenea de ziare, faxuri şi e-mail pentru a-şi transmite lucrările, şi a realizat numeroase cărţi de artist. Deşi desenele lui par la prima vedere amuzante, reuşesc întotdeauna să ridice probleme culturale şi politice privitorilor. După propriile lui spuse, Dan deghizează conţinutul social critic al desenelor lui în umor, pentru că „umorul e un fel de limbaj internaţional. Dar după ce râzi, te loveşte în stomac."
Lia a început să fie recunoscută pentru performanţele de tip *body art* pe care a început să le realizeze în 1987. A încetat să mai facă performanţe în 2005. Subiectele acestor performanţe erau viaţa românilor sub comunism, dar şi chestiuni de identitate, şi includeau adesea interacţiuni cu publicul. Spre exemplu, Lia a creat o păpuşă pentru performanţa ei *I'm fighting for my right to be different*, 1993 (realizată în cadrul aceluiaşi festival în care Dan a realizat performanţa lui cu tatuajul, România). Tratând-o ca pe dublul ei, Lia a îmbrăcat păpuşa şi a vorbit cu ea, după care a mânjit-o violent cu vopsea neagră şi a început să o izbească de pereţi şi de podea. La sfârşit s-a întins pe podea lângă păpuşă şi a adoptat aceeaşi poziţie ca ea, pentru a ilustra astfel relaţia directă între acţiune şi propria ei experienţă. Legat de păpuşa folosită în această performanţă, între 1999 şi 2003, Lia a creat seria *Pain H File*. Aceasta include două seturi de păpuşi (una produsă în masă, cealaltă realizată din ghips la Paris), pictate în aşa fel încît să indice diverse locuri pe corp care pot prezenta durerea internă, şi un set de desene.
Performanţele Liei s-au suprapus cu dezvoltarea proiectului *Contemporary Art Archive Center for Art Analysis (CAA/CAA)*. Începând din 1990, CAA/CAA a operat ca o instituţie analitică şi critică, care avea ca scop urmărirea construcţiei istoriei şi a expresiei estetice. Lia situează CAA/CAA într-un context global şi analizează de asemenea evoluţia socială actuală, de la societăţi şi economii bazate pe muncă la unele bazate pe cunoaştere. În 2006, Lia a început un alt proiect, *Knowledge Museum (Muzeul Cunoaşterii)*, format din şapte departamente: Corpul, Arta, Cultura, Pământul, Cunoaşterea şi Educaţia, Universul, Ştiinţa. Pentru a-şi prezenta acest proiect vizionar, Lia creează instalaţii de obiecte şi desene pe hârtie, prinse direct pe perete, ca acela realizat pentru Nasher. Lia foloseşte de asemene desenul pentru a medita asupra unor teme întâlnite în lecturile sale teoretice, schiţând *Mind Maps (Diagrams)*, nişte diagrame realizate cu datele culese din aceste surse. Aceste ilustraţii conceptuale pun pe hartă relaţii intelectuale dinamice şi neaşteptate, punând în lumină interdependenţa diverselor categorii de informaţie. *Mind Maps (Diagrams)* aduc aminte de o altă serie realizată de artistă, *Timelines*, construcţii idiosincratice ale istoriei, linii fluide de dezvoltare care vorbesc despre artificialitatea diferitelor interpretări ale timpului istoric.
În 2000, soţii Perjovschi au creat şi găzduit o emisiune televizată, intitulată „Totul la vedere". Emisunea era difuzată de TVR1 timp de trei ore în fiecare sâmbătă, timp de zece săptămâni între octombrie şi decembrie. „Totul la vedere" avea secţii depre Arte Vizuale, Politică, Dans, Film, Teatru, Literatură şi Arhitectură. Acoperea de asemenea subiecte ca Oraşul, Corpul, Secolul 21, Centru şi Periferie, Piaţa Artei, Politici Culturale şi Manipulare. Prin intermediul acestei emisiuni, soţii Perjovschi au deschis publicul român înspre performance-ul de avangardă, instalaţie, video şi artă conceptuală. Impactul pe care l-au avut asupra artiştilor, instituţiilor de artă şi asupra publicului nu poate fi subestimat. La fel de impresionant rămâne şi spiritul de deschidere al televiziunii române în acea vreme, care difuza imagini ale unor performanţe de tip *body art* atât de radicale încât puţine televiziuni din SUA le-ar difuza şi în ziua de azi.
În decursul evoluţiei lor personale şi artistice, Dan şi Lia au trăit ca şi cuplu şi au crescut ca artişti individuali. În ciuda faptului că au aceeaşi istorie şi influenţe, cei doi artişti au creat opere individuale extrem de consistente, fiecare de o mare coerenţă internă şi diferită de a celuilalt. În prezent, soţii Perjovschi călătoresc foarte mult şi sunt implicaţi şi reacţionează critic la problemele globale, naţionale şi locale pe care le întâlnesc în călătoriile lor. Această abordare este exemplificată de desenul *Global Warming* al lui Dan. Instalaţia lui de pe geamurile de la Nasher tratează probleme universale, regionale şi internaţionale cu aceeaşi obiectivitate incisivă, aceeaşi reflecţie filosofică, aceeaşi analiză plină de umor. Această expoziţie retrospectivă aduce omagiu operelor distincte, dar în permanent dialog ale soţilor Perjovschi, în spiritul unei arhive istorice ale viziunii şi continuităţii, care inspiră curaj şi creativitate.

(*text pentru expoziţia* States of Mind, *Nasher Museum, Duke University, august 2007- ianuarie 2008)*

traducere de **CRISTINA BOGDAN**

stânga:
Imagini din expoziția States of Mind, Nasher Museum, Duke University, august 2007-ianuarie 2008

States of mind: DAN and LIA PERJOVSCHI

text by **KRISTINE STILES**
foto by **PETER GEOFFIRON/NASHER MUSEUM, DAN PERJOVSCHI**

Dan and Lia Perjovschis' art is of singular significance in the development of experimental art in Romania since the 1980s. Their work matured under the double pressures of Romanian socialism and Soviet communism. In response to these influences, both artists forged original and challenging forms of visual expression in drawing, performance, installation, and conceptual practices, as well as in the analysis and use of mass media (especially television and newspapers). Both artists have been heralded internationally, in museums, biennials, and major exhibitions. This mid-retrospective is their first, and follows ten years after Duke University also hosted their first two-person exhibition in the United States in 1997.
Knowledge of the Perjovschi's lives in pre- and post-Revolutionary Romania is critical to understanding their art. Two of Dan's performances are telling. In 1993, in a performance entitled *Romania*, he had the word "Romania" tattooed on his body, externalizing in a word the name of his oppressor and simultaneously breaching the code of secrecy that surrounds traumatic experience. Ten years later, in 2003 Dan performed *Erased Romania*, having his tattoo removed and no longer living under the sign of the former totalitarian regime. *Lia's Globe Collection* (1990-present) is also representative of the Perjovschi's life before and since 1990. It is an idiosyncratic collection of objects that she purchased all over the world, bearing the image of the globe. Through her collection, Lia reflects on the kinds of frivolous commodities unavailable in Romania before 1990, as well as transnational economics and the standardization of global culture in the model of the West.
The Perjovschis were both born in 1961 in Sibiu, situated in the geographical center of Romania. They met as children while attending special schools for the training of artists and became romantically linked as teenagers. They graduated in 1980, in the same year that Dan entered the Academy of Art in Iași on the Eastern border of Romania. The couple married in 1983, and after Dan graduated in 1985, they were reunited in Oradea on the Western border of Romania where they lived together. Between 1980 and 1985 (when she joined Dan in Oradea), Lia remained in Sibiu working in factories and collecting electrical bills for the state while she took the yearly qualifying exams for Romanian art academies. She was repeatedly failed, in part as characteristic punishment within the former Romanian communist system for anti-authoritarian behavior. Finally in 1987, she was permitted to pass and accepted at the Academy of Art in Bucharest. The Revolution began on 16 December 1989 in Timișoara and by 20 December had spread to other Romanian cities. To be together and with their families, the Perjovschis reunited in Sibiu where they experienced the violence as civilians were being shot in the streets. The two artists were among those who crept out at night to give blood at hospitals. Meanwhile the dictator of Romania, Nicolae Ceaușescu and his wife Elena, fled Bucharest, were apprehended, accused of crimes against the state, and executed by a firing squad on Christmas Day, 1989.
Following the Revolution, the Perjovschis rose to prominence in Romania and abroad. Dan's reputation in Romania spread rapidly due to the drawings he began doing in 1991 for Revista 22, the leading Romanian resistance newspaper. Dan continues today to work for *Revista 22*, using drawings to respond to and further visually analyze the specific social, cultural, and political topics of the day. Dan also pioneered large-scale, drawing installations such as *Anthropoteque*, 1990-1992, a work that includes some 5000 drawings in graduated sizes in flip units combined to create a wall-work ten feet high by sixteen feet long. Dan's drawings initially addressed social issues, especially censorship, in Romania, as well as the extensive system of internal spying that until after the Revolution had one in six people reporting to the secret service (Securitate).
Since the late 1990s, Dan has turned his critical eye to similar political concerns throughout the world, especially global surveillance. He has created room-sized, site-specific installations like his 2007 project at the Museum of Modern Art in New York, *WHAT HAPPENED TO US?* Such installations contain drawings, varying in scale and drawn on everything from floor to walls and ceiling. Dan has also used newspapers, fax machines, and email to transmit his works, and has produced numerous artist books. Although Dan's drawings initially appear funny, they always engage viewers in cultural and political issues. As Dan notes, he disguises the critical social content of his drawings with humor because "humor is a kind of international language. But after you laugh, it strikes you in your stomach."
Lia was first recognized for intense body art performances began in 1987. She stopped performing in 2005. Her performances addressed Romanian life under communism, as well as questions of identity, and they often incorporated interaction with the public. For example, Lia created a doll for her performance I'm fighting for my right to be different, 1993 (performed in the same festival in which Dan made his tattoo piece, *Romania*). Functioning as her double, she dressed and talked to the doll before violently dousing it in black paint and throwing it against the walls and the floor. She would then lie down next to the doll and assume its position on the floor to illustrate the direct relation ship between the action and her own experiences. Related to the doll she used in this performance, between 1999 and 2003, Lia created the series *Pain H File*. It includes two sets of dolls (one mass-produced and the other made of plaster of Paris) painted to indicate various sites of internal bodily pain, and an accompanying set of drawings. *Pain H File*, with its dolls and drawings, considers the relationship between various sites of bodily pain and used as a diagnostic tool for homeopathic healing.
Lia's performance work overlapped with the development of her project, *Contemporary Art Archive Center for Art Analysis (CAA/CAA)*. Began in 1990, CAA/CAA has operated as an analytical and critical institution, scrutinizing the construction of history and aesthetic expressions. Lia situates CAA/CAA in a global context and also analyzes the current social evolution from labor to knowledge-based societies and economies. In 2006, she began another project, *the Knowledge Museum*, which has seven departments: The Body, Art, Culture, The Earth, Knowledge and Education, The Universe, and Science. To represent her visionary project, Lia creates installations of objects and drawings on paper attached directly to the wall, like that created for the Nasher. Lia also uses drawing to meditate on topics she encounters in her readings from art history to theory, sketching *Mind Maps (Diagrams)* that diagram the ideas she culls from these sources. These conceptual illustrations chart dynamic and unexpected intellectual relationships, revealing the interdependency of diverse categories of information. Lia's *Mind Maps* (Diagrams) recall her *Timelines*, which feature idiosyncratic constructions of history, fleeting lines of development that consider the inherent artifice of differing interpretations of historical time.
In 2000, the Perjovschis designed and hosted a television series, entitled "Everything on View." The series ran on Romanian National Television (TVR 1) for three-hours each Saturday for ten weeks from October to December. "Everything on View" included sections on Visual Art, Politics, Dance, Film, Theater, Literature, and Architecture. It also covered such topics as the Body, the City, XXI Century, Center and Periphery, Art Market, Cultural Policies, and Manipulation. Through this program, the Perjovschis introduced the Romanian public to avant-garde performance, installation, video, and conceptual art. The impact on artists, art institutions, and the public of this nationally televised series cannot be overstated. Equally impressive was the openness of Romanian television at that time, which broadcast images of body art performances so radical that few networks in the US would air them even today.
Throughout their personal and artistic developments, Dan and Lia have lived as a couple and grown as individual artists. Regardless of their shared history and influences, the two artists have developed remarkably consistent individual bodies of work, each internally coherent and distinct from the other. Today, the Perjovschis travel extensively and are involved in and comment critically upon global, national, and local issues wherever their work takes them. This approach is exemplified in Dan's drawing *Global Warming*. His installation on the windows at the Nasher takes up university, regional, and international topics with the same incisive objectivity, philosophical reflection, and humorous analysis. This retrospective exhibition honors the Perjovschis' separate but mutually enhancing oeuvres in the spirit of an historical record of persistence and vision, which inspires courage and creativity.

(for the exhibition States of Mind, Nasher Museum, Duke University, aug 2007 -jan 2008)

#4 EXPOZIȚII
Exhibitions

Mihai Zgondoiu - Recreates Peace, obiect, 2011

O lungă poveste cu multe noduri.

Fluxus în Germania 1962-1994

Galeria de artă contemporană, Muzeul Brukenthal, Sibiu
21 octombrie - 27 noiembrie 2011
Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti
14 decembrie 2011 - 31 martie 2012

text de **IOANA MANDEAL**

După 16 ani de turneu de la iniţierea sa în 1995 de către Institutul ifa *şi bordul curatorial format din Gabriele Knapstein şi legendarul René Block, expoziţia itinerantă* O lungă poveste cu multe noduri. Fluxus în Germania 1962-1994 *a poposit în România, consacrând pe rând Sibiul şi Bucureştiul pe harta nodurilor de legătură dintre Est şi Vest. Cu un rezervor de exponate format din peste 300 de lucrări ale unor artişti canonici pentru arta postbelică europeană în general şi pentru evoluţia grupării Fluxus în particular (printre care figuri ca Joseph Beuys, Robert Filliou, Nam June Paik, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Daniel Spoerri, Ben Vautier sau Wolf Vostell), expoziţia prezentată de Ambasada Germaniei la Bucureşti împreună cu Institutul Goethe, ifa şi MNAC oferă o reconstituire documentară a unuia dintre cele mai proteice fragmente din istoria multi-nodală a grupării Fluxus cu epicentrul în festivalurile, concertele,* performance*-urile/ acţiunile Germaniei de Vest a anilor '60-'90.*

După cum afirmă Ursula Zeller în catalogul care însoţeşte proiectul: „a prezenta Fluxus într-o expoziţie constituie una dintre cele mai problematice sarcini ale medierii artistice, datorită paradoxului insolubil ce stă la baza motivaţiei şi intenţiei mişcării înseşi". O mişcare care se defineşte mai degrabă prin negaţia semnificantă decât prin afirmaţie, mai degrabă prin perisabil şi acceptarea propriei efemerităţi decât prin stabilitate culturală, este în mod natural ostilă oricărei resuscitări muzeale, „putând fi mediată, la limită, strict prin valorificarea paradoxului său constitutiv – aşadar prin documentarea realizată prin fotografii, notaţii, obiecte-relicvă, *multiples* şi publicaţii"[1]. Astfel, abordarea muzealizării activităţilor Fluxus devine în sine o provocare conceptuală. Cu atât mai mult cu cât, dincolo de limitele certe proprii muzeografiei (incompatibile cu evanescenţa/ tranzitoriul/ negarea instituţională înscrise în lucrările performative), se întâlnesc dilemele inerente naturii şi filosofiei mişcării Fluxus. Aproape imposibil de circumscris unui cadru istoric şi conceptual clar delimitat (cu excepţia – poate – a unui *Fluxbox*), această poziţie privilegiată de „*entre-deux-trois*-etc." situează manifestările specifice Fluxus în zona limitrofă dintre arte vizuale, literatură, poezie, muzică, dans, tipografie, filosofie existenţială, acţiune socială/ politică etc.
Expoziţia prezentată la MNAC abordează pe rând întregul complex de problematici, reflectând asupra relaţiei conflictuale dintre premisele demersului artistic tip Fluxus şi înscrierea muzeală – remodelată într-un discurs, care, sfidând cronologia şi încadrările normative, pare să emuleze modelul RIZOMULUI lui Deleuze[2]. Valorizând funcţional spiritul-*fluxus* originar, parcursul expoziţional însuşi se construieşte radial, se insinuează *rizomatic* – articulând spaţiile printr-o combinaţie savantă între puncte de tensiune, precipitare, coagulare, şi zone transversale de defocalizare, de emanaţii şi ramificaţii. Inevitabil, figura lui Maciunas[3] devine un adevărat centru de amplificare (atât spiritual, teoretic, cât şi structural) care organizează – legitimând – derularea vizuală şi genealogică a grupării.
Printr-o scenografie „intermedială" ce fructifică concomitent structura de vase comunicante proprii Fluxus, discursul muzeografic devine fluid, organic, alunecând imperceptibil *între şi la limita dintre* genuri/ domenii/ practici şi forme de expresie. *Obiectul/artefactul/acţiunea*-Fluxus se împleteşte subtil cu *Ideea*-Fluxus (sau „Fluxismul" în expresia lui R. Block) luând forma unui *cabinet de curiozităţi conceptuale*, care adună şi simultan imobilizează în vitrine amprentele întâlnirilor Fluxus, şi „gemele" şi „rarităţile" laboratorului său sinestezic de idei.
La intersecţia dintre arhivă şi *memory box* se regăsesc compuşii unei enciclopedii vizuale, tex-

tuale, sonore, haptice şi chiar olfactive (*Liquor Chess/ Smell Chess*, Takako Saito). Această insolită enciclopedie se scrie prin urme documentare/ procedurale (de tip *Event Cards, Scores*/ partituri, afişe, diagrame, tipărituri istorice, materiale *Fluxfest*), prin suvenire obiectuale (arhetipalele *Fluxkits/-boxes* tributare filosofiei de producţie şi distribuţie colaborativă), prin înregistrări radiofonice şi mărturii fotografice şi audio-vizuale (veritabile instanţe de prezentificare şi receptacole de memorie; reminiscenţe ale unui îndepărtat *lieu de mémoire* imaterial), şi finalmente prin desene, colaje, instalaţii şi varii amprente personale. Jocul savant între istorie şi memorie, arhivă şi relicvă, document şi mărturia-amprentă (purtătoare de memorie vie), transformă „nodurile" expoziţiei într-o platformă de cercetare multidimensională şi un excelent model alternativ de scriere aplicată a istoriei artei. Exerciţiul de delimitare istorică capătă astfel valoare teoretică, iar soluţia expoziţională devine ea însăşi formă şi proces de cunoaştere.
Nu în ultimul rând şi dincolo de acestea, citită conjunctural, prezenţa *FLUXUS*... în România deschide terenul unui meta-discurs extrem de fertil şi de relevant, având ca obiect proiectul existenţial al muzeului contemporan însuşi. Într-un moment în care instituţiile de artă contemporană se discută în termeni de urgenţe, necesităţi, funcţii, moduri de abordare şi surse credibile, o expoziţie precum *FLUXUS*... încearcă să ofere în ultimă instanţă structura şi instrumentarul cognitiv necesar pentru o re-evaluare a sensului sau non-sensului muzeal.
Revizitată în fragilitatea contextului cultural actual, o asemenea expoziţie (istorică) – ce nu doar documentează (o istorie), ci devine ea însăşi *istorie* (o veritabilă „epopee" în expresia ambasadorului german Andreas von Mettenheim) – consolidează ideea şi identitatea MNAC ca atare, după un raţionament de tipul: „Fluxus is dead. Long live Fluxus!". Oferind un exemplu atât de consistent de artă contemporană, proiectul – ca instrument de producere şi (re-)scriere a istoriei artei – echivalează în context local cu un remarcabil exerciţiu de legitimare a discursului muzeal contemporan. Parcursul Sibiu-Bucureşti al expoziţiei pare în acest context o coincidenţă fericită, chiar dacă întâmplătoare. Prezenţa *FLUXUS*... la Brukenthal – cel mai vechi muzeu de pe teritoriul românesc – legitimează *prezenţa artei contemporane în muzeu*; dimpotrivă, la MNAC, prezenţa *FLUXUS*... ca istorie a artei contemporane *legitimează muzeul însuşi*. Citându-l pe Mircea Cantor, *„I love Duchamp's boxes"* ar putea fi un punct de pornire valabil pentru conceptul unui muzeu de artă contemporană[4]; iar prezenţa în cadrul MNAC a unei lucrări (emblematice) ca *Le Musée de Ben* (Ben Vautier, 1972) pare să îl confirme – transformând Muzeul de Artă Contemporană, alături de Fluxus, într-un *global player*.

Note:
[1] *Vezi Ursula Zeller,* Catalog ifa, *Stuttgart, dritte veränderte Auflage 2002, p. 4*
[2] *Invocat de către curatori ca posibilă „schemă mentală" de înţelelegere a* fenomenului *Fluxus ca atare* (Catalog ifa, *p. 7)*
[3] *Regăsit simptomatic în lucrările omagiale realizate de Vostell în 1994, Paik în 1993 şi cuplul Beuys-Paik în 1978-82*
[4] *Vezi Mircea Cantor,* Artelier, *N.7/2001, p. 17*

de sus în jos:
1. Takako Saito, "Balance Chess", 1988
2. Takako Saito, "Viel Vergnuegen", 1980/1995
3. Le Musée de Ben, 1972

pagina alăturată, jos:
Nam June Paik, "I believe in reincarnation", 1993

Călin Dan

Arhitectura Emoţională: resumé

Galeria Magma, Sfântu Gheorghe
octombrie 2011

text de **JUDIT ANGEL**

Dacă în cadrul expoziţiei de la Kalinderu MediaLab (Bucureşti 2003) Arhitectura Emoţională *se afla încă în faza de schiţă dinamică, gravitând în jurul piesei centrale* Sample City, *de-a lungul anilor proiectul a devenit un corpus consistent, hrănit de lecturi multidisciplinare din domenii ca: arhitectură, istorie, economie, ideologie, psihologie, limbaj şi – element important – folosind simultan adoptarea/bruiajul mijloacelor documentarului artistic.*[1] *Deşi ar fi tentant să considerăm dubla expoziţie de la Sf. Gheorghe şi Tg. Mureş, axată pe piese centrale ale* Arhitecturii Emoţionale *realizate între 2003 şi 2010, drept o mini-retrospectivă, asta ar însemna să pierdem din vedere esenţa procesuală a demersului.*

dreapta:
Sample City, 2003, video still

pagina alăturată, de sus în jos:
1. A Brief History of Late Capitalism, 2010, video still
2. Trip, 2006, video still

Felul în care Călin Dan își definea încă de la început proiectul este valabil și astăzi: „*Arhitectura Emoțională* reprezintă un teritoriu conceptual ale cărui granițe și coordonate se definesc doar prin metode intuitive. Conținutul care poate fi depozitat în acest spațiu nu cunoaște decât o singură limitare: trebuie să se ocupe în mod direct sau mai subtil de tensiunile ontologice dintre oameni și locul unde trăiesc".[2] Privită retrospectiv, traiectoria acestui „topos difuz" aflat în permanentă restructurare are totuși o axă, relevată de căutarea corelațiilor dintre: 1. efectele unui modernism utopic și în același timp cât se poate de real la nivelul experienței sociale, indiferent dacă neasimilat sau, dimpotrivă, epuizat istoric; și 2. influențele de tot felul ale unui prezent hiper-globalizat. Dincolo de viziunea de ansamblu asupra Arhitecturii Emoționale, actuala dublă expoziție oferă șansa citirii lucrărilor în funcție de vecinătăți, capabile să reveleze aspecte și legături mai puțin evidente în cazul unei lecturi strict cronologice.

Voi începe cu RA (2000), un video care ilustrează în mod semnificativ interesul lui Călin Dan pentru zonele marginale ale socialului, pentru amalgamarea unor timpuri istorice și stări economice diferite și pentru documentarul filmic ca mijloc de expresie artistică.[3] Studiul video *Pas de deux* (1994-2005), prezentat în expoziția de la Sf. Gheorghe, e parte a unui proiect nerealizat centrat pe comunitatea *gay* din România și se situează tematic pe filiera deschisă de RA, față de care se diferențiază prin caracterul poetic și prin interesul pentru limbajul corporal. Înregistrare a unui dans ritual executat de artist cu prilejul mutării sale la Amsterdam, *sony/wmf/pp* (1994-2003) este o piesă de un puternic impact emotiv, care pune în scenă relația personală a individului cu locul/locuirea, introducând astfel două elemente importante: cel al fenomenologiei arhitecturii și cel al șamanului, respectiv motivul terapiei prin exorcizare. Deși distanțat în timp, *Aripi pentru câini* (2009), realizat în colaborare cu deținuții din penitenciarul Colibași, provine din același interes pentru diagnoza socială combinat cu nevoia de a acționa prin împuternicirea unor categorii marginale, în contextul unei abordări narative a arhitecturii. Aici operează o suprapunere între arhitectură și limbaj, ca două modalități de a modela deopotrivă indivizii și societatea, dar și în sensul unei arhitecturi constituite discursiv, la confluența unor determinisme formale, psihologice și ideologice.

Piesele video *Sample City* (2003) și *Trip* (2006) abordează arhitectura, orașul, mediul construit printr-un impuls psihanalitic, conjugat cu perspectiva sociologică a experienței cotidiene și a modelelor comportamentale înscrise în/generate de mediul urban. Ambele filme tratează moștenirea arhitecturală a modernismului socialist, întruchipat de Casa Poporului din București (*Sample City*) și de Linna Hall din Tallin (*Trip*), două edificii care au avut un impact profund asupra țesuturilor urbane respective și al căror viitor a suscitat dezbateri aprinse în cadrul comunităților locale. Deși istoriile celor două clădiri sunt diferite, iar în *Sample City* Casa Poporului este prezentă mai mult prin absență, pe când în *Trip* raportul vizual dintre Linna Hall și peisajul urban este inversat, ambele lucrări operează cu dificultatea gestionării trecutului într-un moment marcat deopotrivă de amnezie istorică, nostalgii utopice și vagi premoniții ale viitorului citit în cheie optimistă. Plasat la sfârșitul parcursului expozițional, *Lost Toys* (2001) subliniază în acest context narcoza cultural-ideologică, transa somnambulică ce caracterizează societatea de astăzi.

Asocierea celor două piese video de la Tg.Mureș, *17.12.1965* (2008) și *Scurtă istorie a capitalismului târziu* (2010) creează o paralelă între două momente din procesul globalizării, manifest în Occident la sfârșitul anilor '60, respectiv în Estul Europei după 1989. Povestea industrializării forțate și a decăderii orașului Heerlen din Olanda sub impactul neo-liberalismului și al pieței globale, pe de o parte, și odiseea deținutului român, fost bișnițar/super-erou local pe de alta, sunt de fapt două fețe ale aceleiași monede.

Cu toate că video nu este unicul mediu artistic din expoziție, artistul punând accent pe instalare și rechizite, imaginea în mișcare domină. Călin Dan nu este un artist documentar, dar include documentarul în demersul său, mai precis creează diverse modalități de a subverti/deriva acest gen. Gama de procedee utilizate este variată: de la schiță, studiu, eseu filmic, puzzle, epopee negativ-ironică, până la pseudo-dramă. Mai toate filmele au un caracter performativ: unele înregistrează direct performanțe, în altele fluxul imaginilor documentare este întrerupt de narațiuni animate, sau filmul este structurat pe alternanța dintre interviu și jocul dramatic. Caracterul vernacular și ritmul agresiv al muzicii susțin impactul emotiv al filmelor și bruiază senzația de veridicitate a imaginilor prin crearea unui substrat irațional.

Călin Dan este un artist lucid și sensibil, care scrutează sceptic realitatea socială. Cu toate că lucrările sale acoperă probleme majore ale societății contemporane, el nu pare convins de misionarismul artei și nici nu este încrezător în capacitățile analitice ale rațiunii. Ceea ce rămâne este autenticitatea impactului emotiv de sorginte senzorială.

Note:
[1] *Bibliografia proiectului este consistentă, printre exegeți se numără Anca Oroveanu, Raluca Velisar, Teri Hoskin, Mihnea Mircan, Jean Boumans. A se vedea seria de publicații* Arhitectura Emoțională, *legate de: expoziția de la Kalinderu MediaLab, București (vol. 1, 2003-2004); proiectul* Trip, *Tallin (vol. 2, 2006); expoziția de la MNAC Muzeul Național de Artă Contemporană – București (vol. 3, 2011). Precum și catalogul expoziției Călin Dan,* ...til here from now – an Emotional Architecture stopover, *Experimental Art Foundation, Adelaide (2007).*
[2] *Călin Dan în* Emotional Architecture, *catalog, MNAC Muzeul Național de Artă Contemporană – București/Kalinderu MediaLab, 2004, p. 4.*
[3] *RA a fost realizat în urma expoziției* 010101 *(București, 1994; curator: Călin Dan, organizator: Centrul Soros pentru Arta Contemporană).*

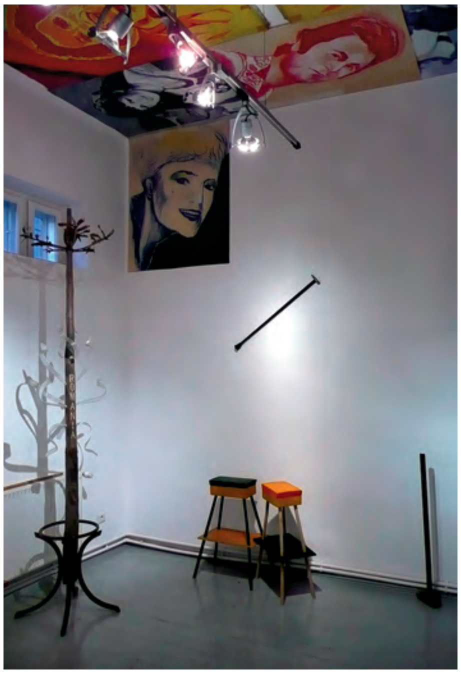
Teodor Graur

Context românesc: de la Pop Art la designul genuin

Lucrări din anii '80 și 2011 – Instalație
Galeria Anca Poterașu, București
10 noiembrie 2011 - 15 ianuarie 2012

text de **TEODOR GRAUR**

Ce se vede chiar de la intrare: o masă joasă al cărei blat se prelungeşte cu două aripi laterale şi „Aqua Carpatica" pe perete; doi „pomi" construiţi, amplasaţi simetric; un „scaun-perete" pentru un cuplu; un radio, un televizor – emblematice – pe piedestale; un scaun înalt („A") în două exemplare şi măsuţa „Lake"; bastoane-ciocan, ştacheta tricoloră. Sau invers.
În momentul când parcurgi cu privirea de jos în sus copacii artificiali, vezi şi picturile pop, montate pe plafon: o combinaţie de propagandă şi figuri de „stars" din România anilor '80... Cele două laturi (contrastante) corespunzând celor două registre din care se constituie show-ul – jos şi sus – sunt moduri de abordare diferite ale contextului autohton la mai bine de douăzeci de ani diferenţă, cu toate că sunt vehiculate de acelaşi mijloc predilect: instalaţia.



deasupra:
Imagine din expoziția de la Galeria Anca Poterașu, București

dreapta, sus
Fotomontaj

Lucrările din tinerețe se bazau pe imagine (pictură, fotografie, colaj), pe când cele de astăzi sunt obiect și construcție – rezultat al sintezei pe baza experienței acumulate; au fost de asemenea, mai ales în anii '90, o serie de lucrări de *performance*, cu scopul de a face un anumit gest – expresie a atitudinii... Acum gestul este conținut în obiect. Iar cele două demersuri diferite, aflate la distanță în timp, sunt etalate împreună.
Contextul local e „specialitatea autorului". La începutul anilor '80, imediat după debutul pe scena locală, am fost interesat de probleme care priveau realitățile momentului, în condițiile escaladării opresiunii regimului politic totalitar. Pe vremea aceea, ca tânăr artist român, îmi căutam identitatea și totodată un angajament real, pentru o artă în slujba comunității, și nu în sensul propagandei comuniste care acaparase spațiul public, fără să întâmpine vreo opoziție. M-am decis atunci, ținând cont că domeniul artelor vizuale nu era monitorizat de cenzură cu aceeași strictețe ca altele cu impact mai mare în sfera publică (literatură sau film), să îmi asum sarcina de a face ceea ce era necesar, adică „lucruri pe care cineva trebuia să le facă". Acestea se produceau în „underground" – în atelier, acasă, la prieteni. Iată câteva titluri edificatoare ale unor acțiuni și instalații din epocă: „Europia", „Bridge", „Complex sportiv", „House Party"... și „Muzeul Teodor Graur" – o instalație complexă pregătită în ultimii ani ai deceniului 9 pentru a fi vizionată în atelier, dar care a avut șansa, datorită evenimentelor din decembrie 89, să fie expusă într-o galerie din centrul Bucureștiului.
Deceniul 10 (al tranziției) a adus destule lucruri noi – instituții și strategii, cu care a trebuit să ne acomodăm, noi, artiștii, noi, românii. Schimbările radicale de pe scena politică au avut corespondență în schimbări pe scena artei contemporane. Atunci am introdus programul „Star", apoi s-a fondat grupul „Euroartist București" care a participat cu proiectul „Eroul din Carpați" la Bienala de la Istanbul în 1995; am contribuit la proiecte internaționale, cum a fost „Balt Orient Express" (schimb de idei și o expoziție itinerantă a unui grup de artiști europeni de pe ruta fostului tren internațional București-Berlin); apoi am expus lucrarea „La Nave Romania", cu ocazia Bienalei de la Veneția din 1997; a urmat un experiment pedagogic la Universitatea de Artă București – Studio 498 – curs alternativ de artă contemporană, care a avut ca rezultat câteva acțiuni și o expoziție finală; și participarea la expoziția colectivă „Transitionland", în București în 1999-2000.
Prin urmare, pot spune că am practicat o artă de context – focalizând mereu pe o problematică a României, dar și est-europeană, ori balcanică. Sunt lucruri moștenite, care au efect în contemporaneitate. Și care suscită interesul comunității. După 2000, am continuat investigarea contextului socio-cultural românesc cu același interes. Alte proiecte, alte titluri care vorbesc de la sine: „Grey – Made in Romania", „My Museum of Balkania", „Românii și Uniunea Europeană", „Made in East Europe", „Culture – Product of Europe"...
„Omul din Balcania" ori „Balcanianul" – cel mai recent proiect în care apare un personaj pe care l-am inspirat și jucat în același timp, vorbește tot despre România.
Contextul a fost așadar o preocupare constantă a autorului. Abordările și mijloacele însă variază, în timp. Deși termenul context are o accepțiune exhaustivă, dimensiunea actualei expoziții e miniaturală, deci nu îmi propun o prezentare generală (nici măcar la nivelul „Muzeului..." din 1990, unde era vorba despre universul totalitar). Sunt doar unele aspecte și o transformare calitativă care s-a petrecut în ultimii ani. Acest lucru trebuie subliniat: adeseori am fost motivat de kitsch, cu precădere în operele de început, în pictură și fotografie, atunci când am vrut să le arăt oamenilor o oglindă; dar în ultima vreme, după ce am parcurs etape diferite, după revizitarea unor repere culturale și reflecție, preocupările mele s-au axat pe concepte de construcție, materializate în obiect și instalație. Nimic nou, s-ar putea spune, dar adaug faptul că sunt atras de domeniul design-ului, cu toate exigențele implicate. Mai mult decât atât, am constatat că „unul" din părțile noastre (*Master of Balkania*) are lucruri de spus acolo unde se lucrează cu esență, cu substanță, cu simbol, expresie și sinteză. Datorită faptului că acesta e înarmat cu spirit, istețime și umor – capacități necesare în competiție. Ingeniozitatea manifestată a meșterului – un alt fel de Caragiale – e un pașaport care îi deschide marea scenă (ipoteză de lucru pe care aș testa-o cu plăcere). Și mai este un lucru implicit în design: delimitarea de prostul gust, ceea ce nu se întâmplă în arta contemporană în general. Până la stil nu mai e decât un pas! Astfel, pentru mine, contextul românesc se ameliorează: nu mai este doar sentimental, patetic, kitsch de toate felurile, melodramă etc., ci poate fi și estetic sau spiritual! Despre asta este vorba în *show*-ul prezent.

deasupra și alăturat:
Ernst Jandl, On Stage, installation view, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, Sibiu. Foto: Alexandru Olănescu, courtesy Literatur Haus Berlin și galeria

Ernst Jandl

On stage

30 septembrie - 16 octombrie 2011
Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal

Acum trei decenii și jumătate, poetul Ernst Jandl (1925-2000), la fel ca un star pop, uimea publicul dincolo de generații și de limitele limbajului. Totul a început pe 11 iunie 1965 la Royal Albert Hall din Londra, pe când austriacul, pe atunci aproape necunoscut, a înnebunit mulțimile.

Jandl a fost un mare iubitor al jazz-ului, ani de zile a lucrat împreună cu soliști de excepție, cu orchestre precum Vienna Art Orchestra sau big band-ul Radiodifuziunii nord-germane al lui Dieter Glawischnig – de fiecare dată pregătindu-și intensiv spectacolele, uneori acribios în pas de metronom, deseori improvizând plin de umor.

Varietatea limbajelor și a tonurilor din textele sale, de la limbajul de zi cu zi până la engleză, dialect vienez și „limba decăzută“, a fost programul său, acea „continuă exersare a libertății“ care și-a găsit expresia în poeziile, proza, piesele radiofonice, de teatru sau film. Poeziile de sunete și poeziile vorbite ale lui Jandl trimit la tradițiile literare ale expresionismului, dadaismului, modernismului radical, în sensul celor ale lui Gertrude Stein.

De autorii așa-numitului *Grup de la Viena*, de protagoniștii poeziei concrete și vizuale pe Jandl l-a legat acea hotărâre de a găsi pe „harta poeziei“ acele pete albe, neocupate, pentru a pătrunde acolo și a realiza noi experimente și experiențe cu limbajul.

Textele lui Jandl trebuie citite cu voce tare, trebuie și văzute – cel mai bine, pe cât posibil, prezentate direct de către Ernst Jandl.

Expoziția *Ernst Jandl: On stage* a fost realizată cu ocazia împlinirii a zece ani de la moartea lui și a prezentat filmări extrem de rare într-un *display* cu totul neașteptat.

Platforma

Experiment HIBERNAL

Artiști: Mihai Barabancea, Mihai Bulf & Adrian Popescu, Anca Dima, Eduard Gabia & Justin, Delia Gheorghiu, Miron Ghiu, Alexandra Maftei, Mario Oprean, Sorin Popescu, Daniel Tristan
Live Acts: Hipdiebattery, BTS, frateleNORD, NAVA SPAȚIALĂ
Intervenții studio deschis: Tudor Borduz, Claudiu Chihăiescu, Crina Cranța, Răzvan Lerescu, Irlo, Ioana Muszinkiewicz, Recos, Tripacid Vlad, Grig Vuu, Alexandra Terzi
Concept: Lea Rasovszky

MNAC-Anexa, București
9 decembrie 2011 - 8 ianuarie 2012

text de **SIMONA DUMITRIU**

Experiment Hibernal *este primul dintr-o serie care se doreşte bi-anuală (iarna şi vara) de proiecte cu temă liberă, jam-sessions cu alăturări complet aleatorii de artişti şi metode de lucru diverse, toate având ca elemente componente importante prezenţa şi lucrul în spaţiul PLATFORMEI, la MNAC-Anexa (sau prin apropierea lui), trăirea-împreună pentru câteva zile a artiştilor cu proiectele lor şi cu publicul şi acceptarea, în limita posibilităţilor, a oricăror intervenţii din afară asupra punerii în scenă iniţiale a expoziţiei. Artiştii au fost invitaţi să lucreze câteva zile în spaţiu, iar* Experimentul Hibernal *s-a constituit din două stadii: studio deschis - o etapă procesuală dezvoltată în timpul celor câteva zile de lucru (9-12 decembrie) în cadrul PLATFORMA, timp în care spaţiul a fost deschis spre vizitare, opinie, intervenţie exterioară, continuată de expoziţia care a rezultat din lucrul în spaţiu şi din adiţiile din timpul studioului deschis.*

Expoziția nu a constat din produse arhi-finite, ci din piese – instalații/obiect sau sunet, proiecții video, desen pe pereți, printuri foto etc. – care păstrează în ele urmele procesului, în termeni de reușită și eroare, reluare, remix.
În acest sens, am invitat artiști foarte tineri, o parte încă studenți, sau oameni din medii diferite celui strict vizual – inclusiv non-artistice, ori din mediul dansului, al muzicii etc. – care au acceptat riscul de a se situa în plină paradigmă a nesiguranței, pe care orice experiment o presupune. Artiștilor invitați li s-au adăugat alții, în studioul deschis.
Experimentul din decembrie a pus accentul în mod deliberat pe ideea deconcertant de simplă, non-tematică și non-programatică, de experiment într-un spațiu dat: am adus în discuție limitele, tensiunile și satisfacțiile care pot rezulta din căutarea în interiorul propriului proiect, sau din încercarea pentru prima dată, sau din aproape-eșecul soluției propuse.
Ne-am gândit la libertate, procesualitate și la relațiile organice care se pot produce la fața locului, întâmplător, *site-* sau, mai precis, *environment-specific*. Pentru câteva zile, am avut împreună senzația că orice e posibil, că orice artist e în *star system*, că putem mixa, remixa orice media și adăuga orice și oricât, am căutat să cunoaștem spațiul, să îl înțelegem în profunzimea naturii sale post-industriale și în tranziția sa spre arta contemporană.
Aglomerarea de proiecte nu a fost rezultatul întâmplării, ci o consecință a libertății, a momentului în care accepți datele jocului pe care tot tu l-ai propus: deschizând studioul, oricine a fost primit, dincolo de orice judecată de valoare asupra intervenției sale. Am încercat să nu suferim de bun-gust, de „boala cubului alb”, măcar pentru câteva zile. La fel ca atunci când îți lași pagina de Facebook deschisă, pe mâna inconștientului colectiv, cu teamă dar și cu multă curiozitate, am așteptat intervențiile *publicului* (toți cei neaflați pe lista artiștilor invitați inițial). Și am fost răsplătiți peste așteptări: proiecte diverse au umplut spațiul, l-au ocupat și uneori au creat eliziuni necesare ori semantizări suplimentare.

În timpul studioului deschis și în dinamica expoziției de după, vizitatorul era invitat: să producă sunete și să descopere densitățile sonore variate ale glaspapirului în instalația lui Edi Gabia; să dezlipească etichetele colorate ale Ioanei Muszinkiewicz și să le lipească oriunde; să se aplece pentru a privi fotografiile lui Sorin Popescu ori Tudor Borduz; să calce peste cartoanele atelierului nomad și să converseze prietenos cu Miron Ghiu, Vlad, Irlo și oricine altcineva prins în *thfraesh*; să intre în camera de serviciu și să asculte atent interviurile cu Bruce Lee realizate de Mihai Barabancea; să dea la o parte perdeaua din tăieturi de ziare a Alexandrei Maftei; să elaboreze asupra legăturii dintre cristale și *The Smiths – “now I know how Joan of Ark felt”* – în instalația lui Daniel Tristan; să fie câteva minute pe Fb, Fatacualunitasubbuzadejos Tottimpul; să ocolească atent bustul de la intrare, care marchează o continuitate în spațiu, la etajul 1, cu depozitul de sculptură din timpul comunismului aflat la subsol; să își aducă aminte coperta ultimei reviste *glossy* avută sub ochi și apoi să reziste la rozul neon din desenele Ancăi Dima; să stea pe scaunul șoferului ori pe scaunul din dreapta, să privească drumul și să citească („Poezia săracului e mai mult cifre”) versurile din instalația lui Mihai Bulf (ajutat de Adrian Popescu); să intre în camera albă pentru experimentul vizual și sonor al lui Mario Oprean, să ia o carte de pe masa Lecturilor Suplimentare (acum oferite de Biblioteca Alternativă) și să o răsfoiască ori citească, să privească totul *freeform*.

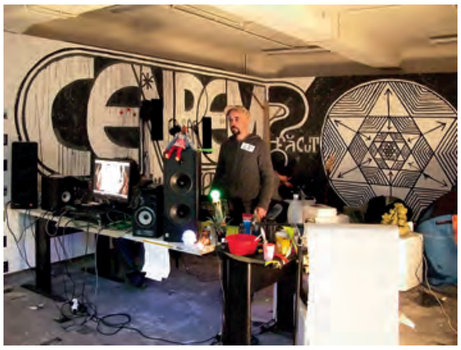
În patru dintre serile desfășurării proiectului au avut loc concerte/ live acts, un experiment, la rândul lor, de coabitare a expoziției cu forma de ocupare pe care un *live act* o implică. Hipdiebattery (Anca Știrbacu, *performance live* în timpul vernisajului), BTS (la primul lor *live act*) și frateleNORD (cu un performance care a despărțit *beat*-urile de cuvinte, proiectate și citite în loc să fie ascultate) au fost primii care au participat la tipul de hibrid pe care live actul îl pre-

pagina alăturată:
Detaliu proiecție – live act frateleNORD

sus, de la stânga la dreapta:
1. Open studio ziua 2, detaliu Anca Dima
2. Vernisaj Experiment Hibernal detaliu – thfraesh – Miron Ghiu, desene de Irlo

mijloc:
1. Mihai Barabancea, Bruce Lee, fotografie, detaliu instalație, în cadrul Experiment Hibernal

jos, de la stânga la dreapta:
1. Vernisaj Experiment Hibernal, detaliu, instalație Mihai Barabancea
2. Open studio ziua 3, detaliu
3, 4. Finisaj Experiment Hibernal, lansare NAVA SPAȚIALĂ, detaliu



supune: nici concert de club, nici *performance high art*, un *live act* aduce în spațiul galeriei publicul muzicii experimentale, adesea diferit de cel al artei contemporane, și pune laolaltă cele două câmpuri de interes.
Finisajul *Experimentului* a fost marcat prin lansarea/*live act*-ul NAVEI SPAȚIALE, o colaborare Miron Ghiu – Claudiu Chihăescu, două ore de *all media environment noise*, *field recording*, sunete sintetice care au trimis toată expoziția într-o direcție meditativă, unind la sfârșit, prin sunetul bine acordat la spațiu, deconstructivismul uneori naiv al *Experimentului* într-o coerență colectivă.

despre

Spațiul PLATFORMA (în cadrul MNAC-Anexa, Calea Moșilor 62-68, etaj 1, București)
Echipa: Simona Dumitriu, Lea Rasovszky, Simona Vilău, Bogdan Bordeianu
PLATFORMA își propune să pună accent pe: interdisciplinaritate, strategii și metode de colaborare între domenii, practici colaborative, activism social, antropologie vizuală, relația artei cu științele exacte – toate aduse în contextul artelor vizuale, ca domeniu supra-ordonator.
Programul va combina expoziții (multimedia, fotografie, film și video, instalații, desen), conferințe (cu target interdisciplinar, venind din artă, științe sociale, studii culturale, arhitectură, științe exacte), proiecții de film, perioade experimentale de lucru în spațiul expozițional, spațiu pentru lecturi suplimentare și workshopuri. În fiecare an, programul va avea o anumită dominantă: astfel, pentru 2011-12, preocuparea din expozițiile PLATFORMEI va fi direcționată spre memorie, pierderea acesteia, arhivă și ficțiune, în contextul artei românești a ultimelor 4 sau 5 decenii și a societății românești actuale.
Găzduit de MNAC-Anexa și desfășurându-se cu sprijinul MNAC, PLATFORMA este un proiect coordonat de artiști, care ar trebui să ia tot ce i se potrivește și ce este mai bun din cele două lumi – a muzeului de artă contemporană și a *artist-run galleries*, având ca model (din punct de vedere conceptual, ca deschidere, ca formulă sau ca program expozițional) spații precum NGBK – Neue Gesellschaft fur Bildende Kunst din Berlin, Kunsthalle Wien, Art in General New York sau MACBA. Intenția principală a unui astfel de spațiu este să se folosească de aspectul experimental și informal al locului pentru a propune artiști tineri, colaborări interdisciplinare, pentru a extinde, pe termen lung, cercul de *public artistic* (în care artiștii sunt priviți/ascultați de alți artiști) și a contribui la formarea vitală a unui *public pentru arta contemporană*.

Mărturii XXI. Revizitând trecutul

O colecţie de video-interviuri

Un proiect realizat de Galeria Nouă
Coordonator: Aurora Király, după un concept elaborat împreună cu Iosif Király.
Interviuri realizate de: Raluca Nestor, Cristiana Radu, Magda Radu și Oana Tănase.
La întrebările lor răspund: Geta Brătescu, Magda Cârneci, Constantin Flondor, Mircea Florian, Ion Grigorescu, Peter Jacobi, Wanda Mihuleac, Mihai Oroveanu, Alexandra Titu, Gheorghe Vida, Ioana Vlasiu.
Cu sprijinul financiar: Erste Foundation, AFCN și MNAClab

text: **AURORA KIRÁLY**

Proiectul „Mărturii XXI. Revizitând trecutul" prezentat la PLATFORMA (MNAC-Anexa) în perioada 1-19 februarie 2012 este o colecţie de interviuri video cu artişti, critici şi istorici de artă din generaţii diferite, care au jucat un rol major pe scena artistică românească de dinainte de 1989. Aceştia povestesc despre: profilul învăţământului de artă, contextul artistic, politic şi social al acelor ani, proiectele şi spaţiile unde puteau expune, cenzura şi efectul ei asupra creaţiei artistice dar şi autocenzura pe care, în mod inconştient, o aplicau uneori scrierilor sau lucrărilor pe care le realizau.

„Mărturii XXI. Revizitând trecutul" funcţionează ca un proiect *in-progress*. El ar trebui continuat şi dezvoltat cu alte serii de interviuri în viitor. În acest stadiu proiectul oferă o bază de date care conţine documentaţii video extensive pe care le considerăm extrem de valoroase pentru istoricii de artă, tinerii artişti, studenţii sau jurnaliştii români şi internaţionali interesaţi să se informeze în vederea realizării unor proiecte, texte sau articole. Această documentaţie poate fi vizionată la cerere. Colecţia prezentată în expoziţie include versiunea montată, subtitrată în limba engleză, în scopul de a promova aceste filme documentare şi către un public internaţional. În viitorul apropiat, această versiune a interviurilor va fi disponibilă şi *online*.

În interviul realizat de Magda Radu cu criticul şi istoricul de artă Ioana Vlasiu, aceasta îşi aminteşte despre unul dintre profesorii care au jucat un rol hotărâtor în educaţia generaţiei sale: „Pe Schileru l-am avut profesor şi era chiar cel mai iubit profesor al nostru. (...) Cam toţi cei care am fost studenţi atunci ne-am interesat de arta contemporană şi dacă am perseverat în meseria aceasta i se datorează lui Schileru şi felului lui total neconformist de a ne introduce în teme de artă, de cultură. (...) Era un mare cititor şi chiar avea o vorbă «că dacă-ţi doreşti cu adevărat, cărţile vin la tine». Avea o bibliotecă foarte mare şi era generos cu ea. După ce am terminat facultatea, mi-aduc aminte... el nu călătorise în străinătate, înainte de război nu apucase şi a murit devreme, cred că de-abia împlinise 50, 52 de ani. Dar înainte, a apucat să facă o călătorie în Franţa. Şi mi-aduc aminte că l-am întâlnit pe Calea Victoriei după ce s-a întors şi mi-a spus: «Ţii minte ce vă spuneam eu despre Cézanne la curs? Ei bine, nimic nu e adevărat!» Într-un fel, călătoria aceea îl răscolise extraordinar şi îi dăduse şi sentimentul a ceea ce pierduse prin ruptura de Europa, de după război."

Fragmentul alăturat numeşte doar una dintre constrângerile scenei artistice din perioada comunismului, imposibilitatea de a călători şi de a avea acces liber la operele de artă originale şi drama unor oameni de mare deschidere, precum Eugen Schileru, de a fi nevoiţi să-şi construiască cultura vizuală bazându-se doar pe surse livreşti. „Revizitând trecutul" cu toţi aceşti invitaţi, avem posibilitatea să aflăm multe informaţii despre limitările impuse de regimul comunist dar şi aspectele bune, dintre care cel mai des citate sunt solidaritatea unor grupuri din lumea artistică şi emulaţia culturală care exista. Aceste dialoguri reprezintă un important punct de plecare în cercetarea trecutului recent al scenei artistice româneşti şi un exemplu interesant despre cum lucrează timpul şi memoria. În cele unsprezece interviuri, pot fi regăsite de multe ori mărturii nuanţate despre aceleaşi evenimente, povestite din perspective diferite. Tocmai acest lucru este interesant de urmărit – fragilitatea acestor amintiri, transformate uneori şi de faptul că perioada despre care povestesc cei intervievaţi reprezintă anii tinereţii lor. În ciuda timpurilor grele pe care le evocă şi pe care generaţiile de astăzi şi le imaginează în totalitate gri şi apăsătoare, în aceste mărturii descoperim şi multe părţi bune: educaţia artistică solidă – datorată unor profesori de excepţie, programei şi unor colegi străluciţi de generaţie, experimente artistice şi expoziţii importante pe care le-au organizat şi care erau sincrone cu interesul internaţional pentru anumite teme, posibilitatea de a porni în plin comunism un program pedagogic experimental cum a fost cel de la Timişoara, iniţiat de membrii grupului Sigma ş.a.

„Mărturii XXI. Revizitând trecutul" poate constitui un punct de plecare şi o provocare pentru tinerii critici de artă de a apela la sursele scrise existente pentru a recompune pe baza lor o prezentare mai nuanţată a creaţiei unor artişti români de dinainte de 1989 şi, poate, la reevaluarea unor figuri artistice marcante din istoria artei locale cum ar fi Paul Neagu, Florin Mitroi, Ion Bitzan, George Apostu, dar şi a altor nume, mai puţin cunoscute.

stânga:
Afiș „Mărturii XXI”

dedesubt, de sus în jos:
1. Wanda Mihuleac intervievată de Cristiana Radu
2. Ion Grigorescu intervievat de Magda Radu
3. Peter Jacobi intervievat de Oana Tănase
4. Gheorghe Vida intervievat de Magda Radu

Festivalul Internaţional de Graffiti/street art Timişoara 2011

Timişoara
5 - 25 septembrie 2011

text de **CORINA NANI**

Anul trecut în luna septembrie, a avut loc* Festivalul Internaţional de Graffiti 2011 *în Timişoara. Ideea a pornit de la existenţa unor lucrări de* graffiti/street art *notabile şi integrate în peisajul urbanistic haotic al oraşului. Tocmai această formă de artă tinde să acapareze spaţiul şi să îl subjuge, devenind astfel pur şi simplu „un teatru sau cinematograf". Iar noi, ca martori şi ca actori în acelaşi timp, interacţionăm cu spaţiul scenaristic şi coregrafic.

stânga, de sus în jos:
1. Zidul exterior al parcării Consiliului Judeţean, în apropierea Hotelului Timişoara. Foto: Sergio Morariu
2. Ruina baia comunală din Parcul Central. Foto: Sergio Morariu
3. Zidul exterior al parcării Consiliului Judeţean, în apropierea Hotelului Timişoara. Foto: Sergio Morariu

dedesubt, de sus în jos:
1. Ruina baia comunală din Parcul Central. Foto: Sergio Morariu
2. Zidul exterior al parcării Consiliului Judeţean, în apropierea Hotelului Timişoara. Foto: Sergio Morariu

La această primă ediţie internaţională au participat 73 de grafferi (4 din Elveţia, 3 din Germania şi 66 din România). Cele 100 de lucrări cu suprafeţe între 5 şi 150 mp pe care le vedem în cele 10 locaţii răspândite prin oraş şi privite în ansamblu, devin o declaraţie colectivă, o nouă viziune asupra peisajului urban. Prin folosirea culorilor, prin abstracţionismul şi figurativismul ce dau viaţă spaţiilor, festivalul este de fapt o punere în scenă a talentelor şi, în acelaşi timp, dovedeşte valoarea artei stradale.
În catalogul/albumul *Festivalului Internaţional Graffiti/Street Art* se prezintă peste 350 de fotografii de documentare a activităţilor şi cele 12 comunicate de specialitate au fost expuse în cadrul sesiunii de comunicări şi dialoguri. În paginile catalogului mi-am propus să ilustrez din umbră, într-un mod jurnalistic, povestea evenimentului, cu intenţia de a sensibiliza privitorii care încă n-au acordat atenţie întâmplărilor ce şi-au propus să remodeleze oraşul. Nu este o relatare strict academică despre *graffiti*, este de fapt o extensie a plăcerii de a gusta imagini caligrafice care re-creează o lume şi, în acelaşi timp, este o încercare de a o trece în alt limbaj fără a o deforma. Tocmai această plăcere vizuală este cea care ne aşază în faţa graniţei ferme dintre artă şi vandalism. Aş zice că vandalismul se întoarce în artă, într-un spaţiu reliefându-se în segmente până atunci nevăzute, neştiute de nimeni. Şi a devenit o poveste extraordinară... un traseu unde vocea şi talentul exprimă o comunicare interioară şi ambiţie. Fiind un mediu sincer de comunicare, vom asista la reconfigurarea unor spaţii prin semnele lor grafice, la o poveste despre artişti care au lăsat în urmă opere ca o mărturie a existenţei lor individuale – de exteriorizare a sentimentelor, a trăirilor. Privite în ansamblu, lucrările lor devin o declaraţie colectivă, o nouă viziune asupra peisajului urban, care nu ar exista în absenţa imaginilor caligrafice capabile să o fixeze. Dar cel mai important este faptul că artiştii folosesc această formă de artă drept o manieră de a interfera cu societatea în care trăiesc. Desigur, arta graffiti, sub masca „sindromului" omului modern (paradoxal, multiplu, complex), pune în scenă multitudinea mesajelor identitare, aglomerarea sau suprapunerea simbolurilor şi chiar profunzimea înrădăcinării în tradiţie. Toate acestea la un loc devin un suport al colectivităţii, o amprentă a peisajului urban.
Este un spaţiu unde timpul devine fluid, ieri, azi, mâine nu mai sunt delimitări, ci o continuitate şi o invitaţie la reflecţie asupra prezentului şi viitorului acestui spaţiu şi al *graffiti*-ului care îl transformă în fiecare zi – unde nu trebuie să căutăm explicaţii, ci trebuie să empatizăm. Avem trecutul – a fost, s-a petrecut, a rămas, prezentul – reflectă ceea ce este acum şi viitorul – ceea ce a fost şi va fi.
Caracterul internaţional a permis de fapt comunicarea deschisă dintre grafferi, în concretul concurenţei şi schimbului de idei, soluţii, dincolo de formele de socializare şi estimări reciproce din spaţiul virtual. În acelaşi timp a oferit locuitorilor oraşului un argument în legitimarea acestei forme de artă efemeră ce aparţine incontestabil patrimoniului cultural şi care, totodată, ne face să asistăm la un nou început, fixat pe noi coordonate şi cu alte posibilităţi de expresie. Cu acest eveniment inovativ şi unic se deschide o nouă perspectivă internaţională, o amplificare a vieţii culturale şi artistice a oraşului nostru, în spiritul conceptului „Timişoara Open Art City".
În concluzie, prima ediţie a *Festivalului Internaţional de Graffiti* este un debut excelent. Greul unui nou eveniment începe cu al doilea, dacă nu cumva cu al treilea sau al patrulea... Ceea ce trebuie reţinut este că, dincolo de orice spaţiu, nu se găseşte nimic (esenţa, substanţa), ci doar un nou spaţiu. Cu această idee, las deschis discursul despre *graffiti* şi impactul acestuia asupra evoluţiei peisajului urbanistic, asupra relaţiei dintre artist, spaţiu şi spectator.

Kicsiny Balázs

The Art of Self-Justification

BÁZIS – contemporary art space
octombrie-noiembrie 2011
Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca

text de **BOGDAN IACOB**

Kicsiny Balázs este unul dintre cei mai proeminenţi artişti maghiari contemporani. Este în principal renumit, probabil, pentru pavilionul realizat la Bienala de la Veneţia din 2005 (unde a fost ales să reprezinte Ungaria), care a fost într-adevăr unul dintre cele mai bune ale acelei ediţii. Dar cariera şi opera sa sunt mult prea complexe pentru a putea fi reduse la acest singular demers, chiar dacă este unul destul de spectaculos, desfăşurându-se de-a lungul a peste douăzeci şi cinci de ani de prezenţă semnificativă pe scena artistică maghiară şi internaţională.

dreapta sus:
Kicsiny Balázs, Sweet Home (detaliu), 2005. Instalaţie cu figură turnată în poliester,în mărime naturală, înlănţuită cu două ancore de poliester, ţinând două valize şi 6 stupi în fundal, pe poliţe. Colecţia Alain Servais, Bruxelles, Belgia. Foto: Tihanyi-Bakos, Fotóstúdio

stânga, de sus în jos:
1. Kicsiny Balázs, Late Departure, Early Arrival, 2011. Four welded cars. HVG Publishing Corporation Collection; lucrare instalată la sediul din Budapesta, Ungaria. Foto: Kicsiny Balázs.
2. Kicsiny Balázs, The Art of Self-justification, Bázis-contemporary art space 2011, instalaţie, imagine de la vernisaj. Foto: Betuker István

La o primă vedere, cel mai adecvat termen pentru a descrie producţia artistică a lui Kicsiny ar părea să fie acela de „instalaţie". Dar, în cazul său, aşa cum o siluetă antropomorfă nu e niciodată o simplă sculptură, în sensul clasic al termenului (un obiect de artă tridimensional destinat să fie admirat), nici o instalaţie nu e niciodată un simplu ansamblu de forme care conlucrează pentru a produce sens. Astfel, instalaţiile sale se adresează privitorului într-o manieră foarte angajantă, uneori părând a fi *performance*-uri îngheţate, alteori, stranii elemente de recuzită dintr-un spectacol de teatru al unui regizor pasionat de suprarealism. Într-un fel, majoritatea lucrărilor sale majore, de la *Winterreise* la *Migrating Interpretation*, de la *Permanent Landing* la *Exact Time*, relaţionează cu noţiunea de enunţ performativ, în sensul cel mai imediat al conceptului. Astfel, ele sunt prezente şi acţionează prin actul însuşi de a fi prezente, fac ceva în lume, mai degrabă decât să îi spună privitorului ceva despre aceasta. Tind să genereze experienţă, mai degrabă decât sens. Pentru prima sa expoziţie personală în România, Kicsiny Balázs propune la Bázis, de la Fabrica de Pensule din Cluj, un proiect care evidenţiază tocmai caracteristicile artei sale mai sus menţionate. Intitulată „The Art of Self-justification", expoziţia de la Bázis abordează tematici ca relaţia dintre semne şi interdicţii, caracterul convenţional al comunicării şi natura opresivă a puterii, manifestată în standardizare. O instalaţie imersivă, proiectul lui Kicsiny este totodată o invitaţie deschisă la a reflecta asupra unor asemenea probleme şi provoacă spectatorul să treacă dincolo de plăcerea sau fascinaţia vizuală pentru a arunca o privire asupra ameninţărilor la care face aluzie.

Ştefan Bertalan
Măscăriciul emigrant

Galeria Quadro, Cluj-Napoca
14 septembrie - 14 octombrie 2011
Curator: Sebestyén György Székely

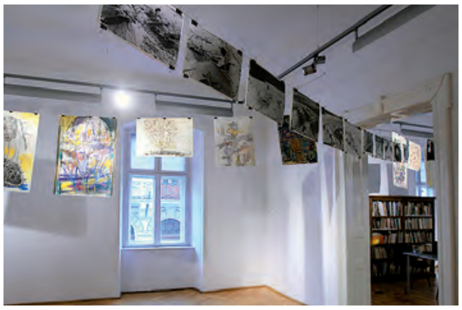
text de **DIANA MARINCU**

Compusă din lucrări din anii '80 ale artistului Ştefan Bertalan, dar şi dintr-o consistentă documentaţie (alcătuită din fotografii şi diapozitive după performance*-urile artistului), expoziţia* Măscăriciul emigrant *aduce în prim-plan şi o parte inedită din opera lui Bertalan, unele dintre lucrări fiind expuse pentru prima dată. În cadrul acestui eveniment a avut loc şi prezentarea monografiei dedicate lui,* Ştefan Bertalan. Drumuri la răscruce. *Scrisă de criticul şi istoricul de artă Ileana Pintilie, această carte este editată de Fundaţia Triade din Timişoara şi are meritul de a pune în valoare personalitatea şi creaţia artistului Ştefan Bertalan, prea puţin cunoscute publicului în prezent. Odată cu expoziţia de la Cluj, se anunţă lansarea unui catalog dedicat lucrărilor expuse acolo, care va prezenta, pe lângă reproduceri, şi două texte aparţinând curatorului şi fondatorului Galeriei Quadro, Sebestyén György Székely şi artistului Ion Grigorescu.*

Curatorul expoziţiei mărturiseşte că s-a confruntat cu o dilemă în momentul instalării lucrărilor din cauza riscului de a le transforma în „obiecte preţioase, fetişuri ale instituţiilor lumii artei". Expunerea lor în rame ca obiecte de contemplat ar fi alterat vulnerabilitatea şi fragilitatea unor lucrări care funcţionează ca nişte „organisme vii", în măsură să sugereze modul de gândire al lui Bertalan. Preocupat în permanenţă de căutarea unui acord între lumea sa interioară şi cea exterioară, Bertalan este un artist cu o operă foarte variată, marcată de căutări şi experimentări care au traversat medii diverse, de la desen, până la instalaţie sau performance. Ileana Pintilie scria în cercetarea sa: „Bertalan este un artist de o factură specială: căutările lui neliniştite, duse până aproape de febrilitate, se îndreaptă toate spre racordarea realităţii artistice cu aceea a lumii înconjurătoare. Viaţa lui se desfăşoară într-o continuă observare, surprindere şi notare a lumii formelor, pe care putem să o desemnăm cu termenul generic de *natură*. Aceasta este, în opinia lui, partea pură a lumii, nealterată de efectele civilizaţiei (…)"[1].
Lucrările expuse sunt organizate tematic: *Muguri, Măscăriciul, În pădure – mama şi tata vorbesc cu mine, Până la galaxii*. Fiecare temă este marcată de câte o axă care traversează încăperile, înlocuind simeza clasică, pornind dintr-un colţ, intersectându-se cu alte axe şi oprindu-se în colţul opus. De fiecare sârmă suspendată sunt agăţate lucrările, intenţia curatorului Sebestyén György Székely fiind să lase liber fluxul de idei, să nu închidă interpretarea lucrărilor într-un parcurs de vizitare fix. Publicul îşi poate face astfel propriul traseu şi propria interpretare. Este o foarte frumoasă şi subtilă trimitere la acţiunea *Benzi tensionate peste Timiş* din 1973, realizată împreună cu arhitectul Şerban Sturdza, în care râul era traversat de benzi roşii din plastic transformate într-un pod flexibil. Pentru Bertalan, râul era un element vital, „o aortă pentru corp", legând organele între ele. Senzaţia de pătrundere într-un spaţiu organic, care pulsează şi se schimbă neîncetat, este foarte prezentă în expoziţie. Şirurile lucrărilor se întâlnesc cu seriile de fotografii şi între ele, pe o pânză tensionată care devine un ecran translucid, rulează filmările acţiunilor lui Bertalan, surprinzător de proaspete şi de actuale.
Seria de autoportrete numită *Măscăriciul* (realizată în timpul anilor de carantină, dar şi după emigrarea sa în Germania) este foarte vizibil marcată de „tensiunea dintre forţă şi limită", aşa cum remarca şi Ileana Pintilie în studiul ei. Reflectând la condiţia lui de artist marginalizat, obligat să îşi mute domiciliul la Sibiu în urma înlăturării de la catedra din Timişoara şi aştep-tând momentul plecării definitive, Bertalan desenează frenetic aproape chipul său sufocat de plante şi crengi sau chinuit într-o încâlcire vegetală. Adesea desenele sunt însoţite de inscripţii pline de nerv şi revoltă cum ar fi: „Mi-am găsit patria? Nu!", „Sângerez", „Drumul meu în lume" etc. Sunt notaţii de jurnal intim, reacţii imediate la emoţii puternice, deloc cosmetizate sau ornamental aşezate în pagină. Textul lui Ion Grigorescu din catalogul în curs de apariţie este un îndemn spre o înţelegere mult mai nuanţată şi mai atentă a operei lui Ştefan Bertalan decât cea de care au dat dovadă unii critici de artă până în prezent (spre exemplu, Coriolan Babeţi sau, aş adăuga eu, Erwin Kessler în expoziţia *Cel ce se pedepseşte singur*). Artistul Ion Grigorescu atrage atenţia asupra textelor lui Ştefan Bertalan în încercarea de a evita prejudecăţile şi interpretările superficiale. „Cum să facem să nu ratăm vorbele înţelepte?" se întreabă el. Nici perspectiva psihanalitică asupra lucrărilor sale nu ne ajută prea mult în descifrarea demersului său artistic. Angoasele şi traumele specifice artiştilor moderni izolaţi în atelierele lor nu sunt relevante pentru descrierea universului intim al lui Bertalan. El, remarcă Ion Grigorescu, vorbeşte foarte mult în textele lui despre deschidere şi despre întâlnirile cu natura surprinzătoare, generatoare de teme de reflecţie. „Adesea, când mă trezesc înaintea revărsării zorilor, încerc o deschidere similară şi treptată, asemănătoare cu cea a zorilor, cu cea a unei seminţe. Privesc în întuneric, ascult-aştept alungarea succesivă a întunericului prin furtuna luminii, întruchiparea ei în obiectele şi lucrurile unui atelier, a unei necesităţi"[2].
Ştefan Bertalan este un artist discret, dar cu o influenţă hotărâtoare în arta experimentală românească, atât ca membru al grupurilor artistice *111*, alături de Constantin Flondor şi Roman Cotoşman şi, ulterior, *Sigma*, în care mai activau Doru Tulcan, Constantin Flondor, Ion Gaita, Elisei Rusu şi Lucian Codreanu, cât şi ca artist individual după emigrarea sa din 1986. Preluând îndemnul lui Ion Grigorescu de a căuta mai profund tensiunile şi viziunile unui artist prea puţin cunoscut şi expus publicului, redau o mostră din scrierile lui Bertalan, relevante pentru demersul său artistic: „Am jucat, rând pe rând o serie de roluri sociale posibile, precum cel al grădinarului, al designer-ului, al mamei, al dansatorului, al admiratorului, al fotografului, al birocratului, care, dintr-o pasiune absurdă, trăieşte în vacuum, plimbându-se cu un foarfece în mână; tot ce încolţeşte cade fără milă; al politicianului, în a cărui grădină există, chiar de la natura sa, o alienare spirituală şi trebuie combătut mereu pericolul introducerii continue a

dedesubt:
Imagini din expoziție. Foto: Galeria Quadro

dreapta, de sus în jos:
1. Măscăriciul emigrant, 1987-1989, colaj, acuarelă, creion, carton, 99 x 72 cm
Foto: Galeria Quadro
2. Morții și cerul înstelat, 1989-1992, guașă, hârtie, 101 x 72,5 cm
Foto: Galeria Quadro



unor noi și noi departamente de forță și forme birocratice, care dirijează și controlează conștiința, iscă represiunea, teroarea pentru tot ceea ce e noutate, fantezie, și care pot deforma planurile fundamentale ale transformării progresive, atât în lumea animală, cât mai ales în lumea formelor gândirii".
O clasificare și o categorizare a artei lui Ștefan Bertalan este riscantă și neproductivă. Arta lui trebuie înțeleasă prin prisma ambiției sale spre cunoaștere prin raportarea la imediat, la realitatea înconjurătoare, la lume, la concret. Atenția artistului îndreptată spre „partea pură" a lumii îi furnizează un sistem propriu de a percepe realitatea înconjurătoare și viața însăși. Expoziția *Măscăriciul emigrant* pune accent pe acele lucrări vulnerabile și delicate în demersul intim de autocunoaștere al artistului, de o sinceritate tulburătoare.

Expoziție inițiată și finanțată de Georg Lecca.

Note:
[1] *Ileana Pintilie,* Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce, *Editura Triade, Timișoara, 2010, p. 8*
[2] *O selecție a scrierilor lui Ștefan Bertalan se regăsește în volumul* Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce *de Ileana Pintilie, Editura Triade, Timișoara 2010.*

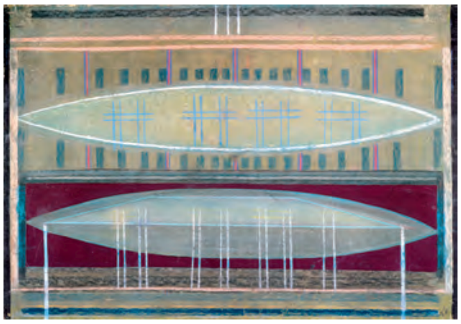
Flondor 75

Livada cu aşteptări

Pământ - Cer - Mare. Reveriile cunoaşterii
(Galeria Calina, Galeria 28, Galeria Triade, Galeria Jecza, Timişoara)

text: **ILEANA PINTILIE**

Privit global, evenimentul sărbătoririi a 75 de ani ai pictorului Constantin Flondor conduce la înţelesuri noi, la o hermeneutică aplicată operei sale, spre care artistul însuşi îşi îndeamnă publicul. Nimic nu este întâmplător în aceste patru expoziţii (în patru galerii timişorene diferite), al căror traseu conduce în final la o împlinire a înţelegerii. Artistul anulează ideea de expoziţie retrospectivă, plicticos dezvoltată cronologic şi propune în loc „poteci" în interiorul operei cu nenumărate fire, care se împletesc şi care dezvăluie o continuitate temporală. Expoziţiile scot la lumină teme de urmat, cu rezonanţe şi similitudini reciproce, vizibile peste ani, depăşind în felul acesta o prezentare scolastică împărţită eventual pe etape de creaţie.



sus, dreapta:
Dialog II, 1966-67

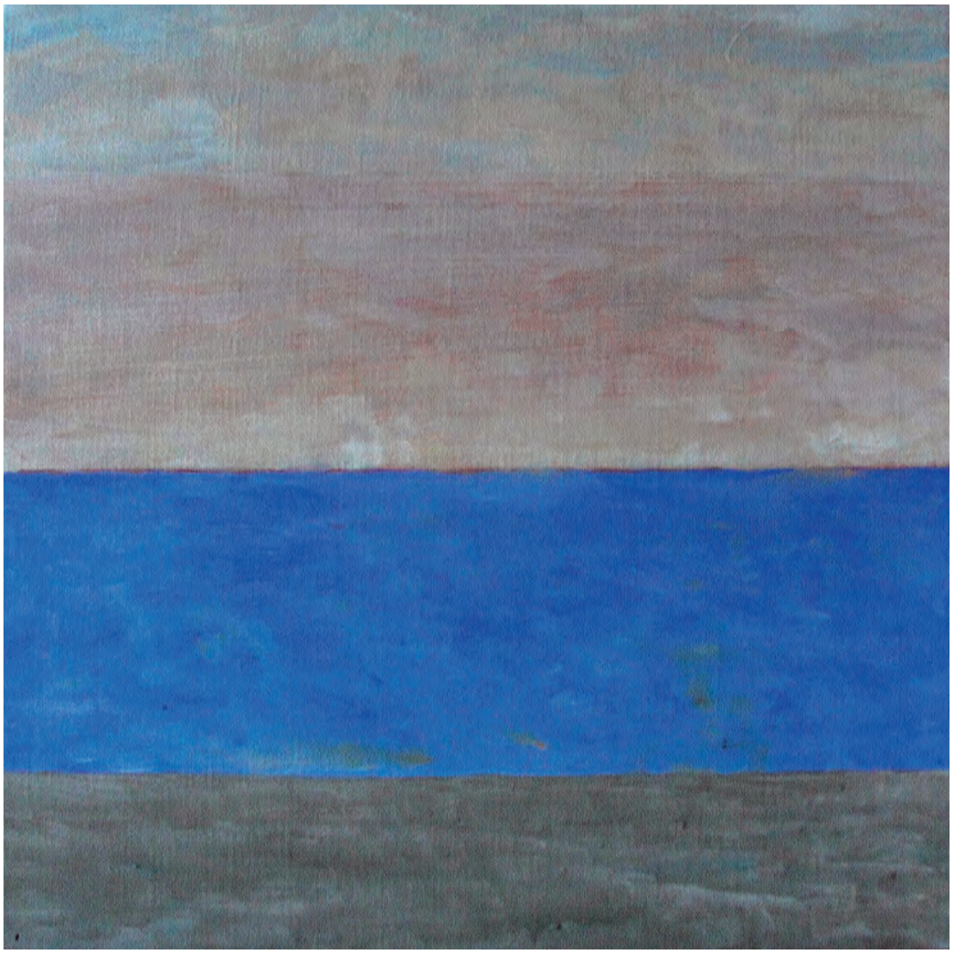
jos, stânga:
Reflexe luminoase I, 1967

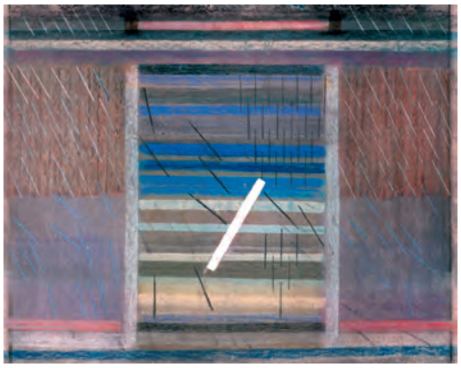
jos, dreapta:
Creşterea copacilor, 1967

pagina alăturată, stânga:
Egee 7, 50x50 cm, 2011

pagina alăturată, dreapta, de sus în jos:
Ploaie, 1967
Relief făină, ulei pe pânză, 1990

Revenind la pictură, după cercetări experimentale în domeniul vizual, Constantin Flondor a atins o verigă a unei spirale, parcurgând un drum lung al cunoaşterii, în care a asimilat informaţii multiple din diferite domenii. Un desen din anii de debut, inspirat de textele lui Paul Klee, l-a condus la o interpretare grafică a unui model existenţial, transpus în structura geometrică a unei duble spirale (*Spirala, „pâlnia vieţii"*). Sensibilitatea plastică, un anume lirism în faţa formelor inepuizabile ale naturii, caracterul contemplativ l-au determinat să revină la pictură, ca la adevărata modalitate de expresie potrivită cu temperamentul său, fără a nega experimentul de orice fel – nici pe cel fotografic, filmic sau obiectual. Perceperea cu atenţie şi receptivitate a naturii, interogată necontenit asupra elementelor ei, l-a determinat, încă din anii de început, să cerceteze prin mijloacele desenului formele şi structurile lumii înconjurătoare. „Însemnările" notate pe câmpie, în parcuri şi oriunde natura se oferea privirii atente a artistului îi servesc ulterior unor picturi cu caracter deschis, de cercetare, lucrate cu multă energie (*Dialog, Câmp de energii, Mirişte*, 1966-67). Ca un rezultat al acelei perioade apar lucrările din seria *Parc* şi din *Bucuria de a trăi*, condensând, asemenea picturii lui Matisse, întreaga energie a tinereţii şi sintetizând observaţiile adunate în însemnări.
Trecerea de la o pictură figurativă spre una nonfigurativă s-a petrecut lent, ca urmare a observaţiilor din natură, alimentate cu lecturi din Klee şi Vasarely şi a notaţiilor luate la faţa locului, transformate apoi în ordonări de ritmuri. Modelele oferite de ştiinţă, în special de matematică şi de cibernetică, l-au condus la simplificarea limbajului plastic, la utilizarea unor structuri geometrice, sintetizând şi regularizând forme variate (*Structuri suprapuse*, 1967). Multe dintre aceste desene în cărbune, dominate de austeritatea expresiei, notau raporturile dintre lumină şi umbră sistematizând percepţia (*Lumină la Pădurea Verde*), iar mai târziu graficul variaţiilor luminii solare într-o zi (*Solarograme*). Pătratul, care revine constant în aceste lucrări, pare să facă aluzie la poziţia fondatoare deţinută de arta lui Malevici şi a suprematiştilor. Cercetarea şi experimentul, exprimat prin fotografie, film, obiect, însumând ani de muncă pasionată, l-au apropiat de alţi tineri artişti, alături de care Constantin Flondor a participat la dezbateri şi discuţii





ce au condus la crearea Grupului 111 și a Grupului Sigma. Îmbogățit în urma acestei experiențe, el și-a reevaluat prioritățile, iar pictura a revenit în prim-plan cu pasiunea și forța unei vocații adânci.
Preocupat în mod constant de percepție, Flondor încearcă să surprindă elementele constitutive ale lumii vizibile, dar în același timp și ale unei lumi simbolice alegând în mod semnificativ pământul și cerul. După observațiile lui, raportul dintre cele două elemente fundamentale, adevărate axe ontologice, reprezintă două elemente complementare, încărcate fie cu forța opacă și tenace a pământului ca materie, fie cu structurile efemere și fragile ale norilor. Descoperirea și alegerea celor două elemente esențiale constituie o modalitate de a invoca lumea și ordinea ei dominând dezordinea.
De pe la sfârșitul anilor 1970 datează experimentele sale cu făină, investită de artist cu expresivitatea și puterea de a evoca pământul, privit ca un material, dar și ca o suprafață terestră, evocată prin reliefurile sale colinare (*Studii de percepție prin modelarea făinii, Cernerea și modelarea, Relief de făină*).
Plasticitatea acestui material – când sub forma unei pulberi albe care se „cerne" asemenea zăpezii peste dealuri, când sub formă solidă, telurică, a aluatului crăpat de uscarea liberă.
De la acțiunea de modelare a făinii, trecând prin film și fotografie, Flondor ajunge la o pictură conceptuală, inspirată de aceste experimente, dar în care sursa de inspirație după natură se îndepărtează. Relația semn, semnificație, semnificant devine complexă și interesantă în această serie de lucrări. Făina împreună cu apa formează aluatul, un material care se modelează ușor, amintind de plasticitatea pământului; astfel, artistul multiplică motivele de inspirație, pictând ulterior, după aceste experimente, fie „movile" de făină, fie „aluaturi" uscate la soare.
În opoziție cu forțele telurice, solide și opace, cerul și norii echivalează, în viziunea sa, cu imaterialul, cu efemerul sau chiar cu evanescentul, artistul găsind în adâncimile albastre modelul fragil al infinitului, ce îmbracă forma unei picturi abstracte cu accente de informal. Desenele de nori sunt ca niște țesături fine de linii, care transmit fluctuațiile maselor de vapori, alunecând masive în înaltul cerului, cu un desen bine articulat, fie scămoșate și transparente.
Strategia urmăririi și redării din punct de vedere vizual a acestui material inform și în continuă prefacere, subtil și inefabil, devine chiar obiectivul unora dintre studiile lui Flondor din această perioadă (*Desen pentru captarea văzduhului*), studii care ar putea fi considerate ca făcând parte din piesele semnificative ale creației păstrătoare a caracterului experimental, transpus, cu mijloacele notației rapide, într-un limbaj pictural. Jocul de forțe și de tensiuni dintre cele două elemente – pământ și cer – se împacă excelent într-o serie de compoziții simbolice, pe care artistul le percepe într-o unitate cosmică, ca în lucrările din seria *Teremia de jur-împrejur* (1983), *Între cer și pământ* sau *Proiect pentru pământ, livadă și văzduh.*
De la un timp, în ultimul deceniu, celor două elemente fundamentale Flondor le alătură încă unul – marea – care trebuie privit în aceeași cheie simbolică. Element primordial, al tuturor începuturilor, apa aduce cu ea în primul rând liniștea unei suprafețe albastre, care rivalizează cu cerul. Calmul și echilibrul de forțe între cer și mare este stabilit de linia orizontului, împărțind suprafața pânzei în două.
Raportul acesta egal este totuși uneori răsturnat prin intensificări cromatice în zona marină, aducând mai multă greutate și gravitate masei de albastru sau prin tușe încărcate de pastă, sugerând tumultul apelor aducând a furtună. Dacă, în viziunea lui Flondor, raportul dintre cer și pământ apare de obicei în contrast absolut, singura unire posibilă fiind răsfrângerea spiritualității celeste pe pământ, raportul dintre cer și mare este unul de forțe egale, apropiate ca natură. Pictorul alege să prezinte aproape mereu aceste elemente într-un echilibru, în picturi sau acuarele de formă pătrată (sugerând ea însăși perfecțiunea cu aluzie la suprematism), iar diferențele care apar (dacă apar) reprezintă doar nuanțe subtile ale aceleiași culori dominante sau tușe răzlețe peste o suprafață compactă.
Guvernată de gândire, de contemplație, pictura lui Flondor s-a sedimentat într-o operă vastă, cu multiple ramificații, motivată de cercetare, de experiment și de căutări vizuale. Caracterul deschis al acestei opere, care conține concepte teoretice, pictură, grafică, fotografie, film, obiect, dă posibilitatea privitorilor să o recepteze din mai multe unghiuri și permite o mereu împrospătată interpretare, ca urmare a interdisciplinarității. Această operă poate fi considerată un reper artistic și o mărturie intelectuală de o calitate excepțională. Astfel, din această perspectivă, titlul expoziției – *Livada cu așteptări*, ni se dezvăluie pe deplin cu înțelesul său de bogăție a creației, în care așteptările îl proiectează pe artist în viitor mai degrabă decât în trecut.

Liliana Basarab

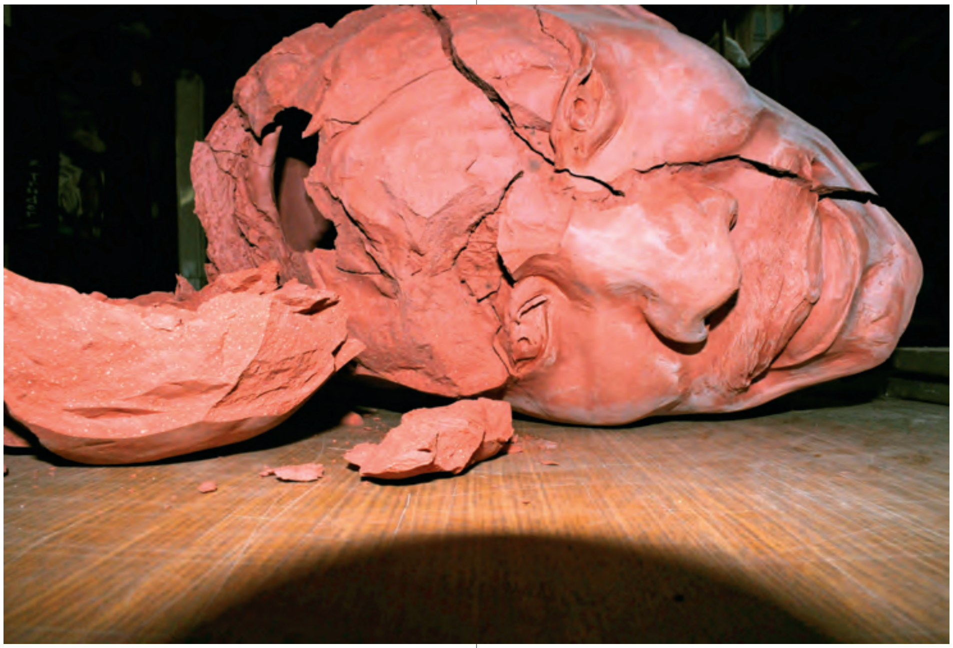
... iar câştigătorul este...

Adevăr/Adevăruri, 2011

Proiect finanţat de CEC Artslink New York - Independent Grants şi de Consiliul de Artă Ohio şi găzduit de Centrul de Artă Vizuală din Dayton, Ohio

text de **MIHAELA VARZARI**

În ultima decadă, artista Liliana Basarab a lansat un interogatoriu vis-à-vis *de concepte universale, precum Adevărul sau Frumuseţea, prin participarea sa în proiecte artistice comunitare, în care porneşte de la premisa că fiecare generaţie îşi reînnoieşte propriile sisteme de valori (de exemplu, canonul frumuseţii din trecut ce consta în simetrie perfectă sau codurile de culoare nu mai sunt pertinente astăzi). Prin lucrările sale de un comic subtil, Liliana Basarab ne obligă să analizăm în ce fel operăm zilnic cu asemenea noţiuni şi creează momente necesare de critică faţă de conformismele noastre curente.*



În cel mai recent proiect al ei denumit *Adevăr/Adevăruri* (*Truth/s*), produsul unei rezidenţe de două luni şi găzduit de Centrul de Artă Vizuală din Dayton, Ohio, natura colaborativă capătă importanţă maximă, fiecare din participanţi contribuind creativ în diversele etape ale proiectului. Video-ul final, lung de 4 minute, a apărut pe un website special creat şi reprezintă trei balerine dansând, îmbrăcate în haine comune, blue-jeanşi şi tricouri albe sau negre, într-o sală de repetiţii, acompaniate sonor de muzică heavy metal.

Punctul de plecare al acestui proiect constă într-o serie de performance-uri inspirate din jocul de Mimă (joc în care fiecare dintre participanţi mimează un cuvânt sau o expresie, fără să vorbească, iar publicul trebuie să ghicească înţelesul cât mai repede). În acest format, pentru prima etapă a proiectului, participantele, trei tinere balerine, au fost invitate să interpreteze în faţa camerei cuvântul *Adevăr*. Video-urile au fost distribuite online, iar publicul a fost rugat să voteze „cel mai bine reprezentat adevăr". După perioada destinată votării, câştigătoarea a fost anunţată, iar un coreograf a fost rugat să contribuie cu viziunea lui personală în cadrul proiectului. El a ales să lucreze cu toate cele trei dansatoare, nu doar cu cea „câştigătoare", prelucrând însă elemente ale dansului câştigător. Coregrafia a fost acompaniată sonor de melodia *Truth/Adevăr* a muzicianului Alexander, iar pentru video-ul final Basarab a adăugat piese ale unor trupe locale de heavy metal din Dayton[1].

Adevăr/Adevăruri evoluează ca o lucrare în desfăşurare, printr-o acumulare gradată de contribuţii subiective ale balerinelor şi ale coregrafului, fiecare dintre ei adăugând lucrării finale propria interpretare a cuvântului *adevăr*. Printr-o constantă reciclare a simbolurilor, practica artistică a Lilianei Basarab vizează deconstruirea anumitor valori sociale şi interogarea structurii sociale bazate pe concepte grandioase cum ar fi Adevărul.

Iniţial influenţată de grupul artistic de la Iaşi, concentrat în jurul Asociaţiei Vector de la începutul anului 2000, artista se desprinde treptat de acesta şi adoptă o viziune din ce în ce mai personală asupra individului ca şi construct social.1989 a reprezentat pentru multe dintre ţările ex-comuniste o rapidă schimbare a sistemului de valori. Lecţiile deja învăţate până atunci nu mai erau valabile şi modalitatea percepţiei valorilor a fost brusc surpată. Starea constantă de schizofrenie condiţionată de convieţuirea sub un regim totalitar a fost îndepărtată

pagina alăturată:
Monuments for Concepts

dreapta:
Choreographer and dancers
Credite fotografice: artista

iar oamenii s-au văzut liberi şi dornici să îmbrăţişeze valorile unor societăţi mai avansate economic, bazate pe proslăvirea valorilor individuale în locul unei gândiri colective.

Lucrările Lilianei Basarab sunt *performances* care implică alţi artişti, membri ai publicului, elevi sau dansatoare şi coregrafi, care „conspiră" împreună cu ea pentru realizarea rezultatului final, aşa cum s-a întâmplat cu ocazia ultimului ei proiect. Există o cantitate egală de energie investită în desfăşurarea proiectului precum şi în produsul final, iar riscurile şi accidentele inerente colaborărilor iniţiate de Basarab dau naştere unor forme finale surprinzătoare, materializate în lucrări video, costume, sculpturi sau cărţi poştale.

În proiectul anterior, *Monumente pentru Concepte* (*Monuments for Concepts*) (www.monuments-for-concepts.com), la finalul fiecărei rezidenţe din România, Germania şi Statele Unite artista a realizat o serie de sculpturi publice. Participanţii au fost rugaţi să pozeze pentru o galerie online şi publicul a fost invitat să voteze persoana care reprezintă cel mai bine conceptele de normalitate, individualism sau acceptabilitate. Prin implicarea activă a participanţilor în procesul de votare conform unei reguli comune, care permite asocierea unui concept abstract cu o persoană, Basarab demasca sistemul fragil de valori, jucându-se cu propriile noastre proiecţii şi sisteme operaţionale. În acest proces, jocul iniţiat, aparent inofensiv dar inevitabil subversiv, atinge chiar esenţa modului în care ne lăsăm informaţi de noţiuni de bază cu care operăm în fiecare zi.

Interesul artistei se concentrează pe abilitatea de a examina societatea dintr-un singur punct de vedere, folosind acelaşi sistem de detectare, pe care îl împrumută din discursul democratic (de exemplu votul): un discurs menit să ofere iluzia puterii sau a libertăţii de alegere. În acest mod, discursul ei artistic jonglează cu diferenţele culturale… dar ce diferenţe culturale, când dorinţele noastre, ce traversează geografia, par a fi satisfăcute în moduri şocant de asemănătoare. Care sunt atunci motivaţiile rămase pentru a propulsa un sistem de valori personalizat într-o societate din ce în ce mai uniformizată?

Incertitudinile legate de realizarea unei expoziţii nu sunt ascunse. Cu ocazia ultimului proiect *Monuments* din 2010, sculptura de ceramică a „câştigătorului", ce urma să fie expusă, a fost spartă în procesul de ardere. Accidentul a fost încorporat în lucrare, la vernisaj fiind expusă sculptura spartă. Instruită în sistemul de învăţământ învechit şi manierist al Academiei de Arte din Iaşi, „reţetele" de perfecţionare a artistului prin copierea în manieră academică a lucrărilor nu-i sunt străine. La fel ca şi ultimele lucrări ale lui Ştefan Constatinescu, realizate după fotografii de propagandă comuniste, Liliana Basarab îşi foloseşte tehnicile dobândite, dar le încorporează într-un mod conceptual. În acest caz sculpturile aduc în plan apropiat cifre ale comunităţii, susceptibile de a fi alocate unui criteriu comun. Ele poartă simultan atât sindromul democraţiei cât şi iluzia puterii. O replică din filmul american *To die for /A muri pentru* de Gus Van Sant îmi apare în minte. Una din actriţele secundare (Lydia Mertz jucată de Alison Folland) după ce este folosită şi abandonată de Miss Stone, o prezentatoare foarte ambiţioasă de la televiziunea locală, rol interpretat de Nicole Kidman, care o implică în organizarea morţii soţului ei, spune:

„D-ra Stone obişnuia să spună că în America nu eşti important dacă nu eşti la televizor. Păi ce rost are să faci ceva remarcabil dacă nu e nimeni să te privească? Dacă sunt oameni care te privesc, asta te face o persoană mai bună. Toţi oamenii ar deveni mai buni dacă ar apărea la televizor. Dar dacă toţi ar fi la televizor, nu ar mai fi nimeni rămas să privească. Aceasta e partea care mă nedumereşte.''

E cert că fiecare generaţie îşi construieşte propriul său sistem de valori. Şi vorbim despre trecerea timpului care diferenţiază posibilele schimbări şi nu despre diferenţele geografice. Într-o societate care promovează individualismul, dar nu un sistem de credinţe individual, nu e de mirare că visurile şi aspiraţiile noastre sunt uniformizate. Sculpturile Lilianei Basarab declanşează perspective de grup, dar antrenează şi poveşti individuale despre cum funcţionăm zilnic. Orice monument amplasat în spaţiul public este încărcat politic. În practica artistică, expunerea în spaţiul public analizează relaţia cu tradiţia producţiei artistice, în care sculptura şi monumentele tradiţionale joacă un rol central. Lucrând cu timpul şi deseori contra timp, proiectele Lilianei Basarab sunt produsul unui proces complex de constantă negociere până la punctul în care lucrările de artă sunt conglomerate de semnificaţii multiple. Înarmaţi-vă cu inteligenţă, graţie şi umor pentru a parcurge diversele faţete ale lucrărilor Lilianei Basarab.

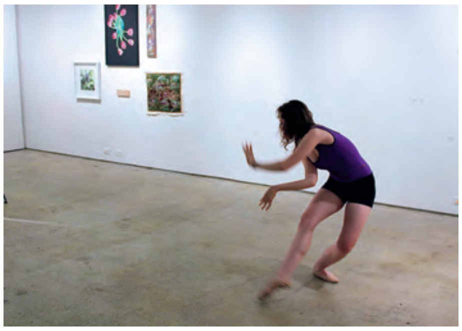
www.lilianabasarab.com/truths
Design: Costel Chirilă
Balerine: Alexandra White, Jesseca Smalt, Madalyn White
Coregraf: Rodney Veal
Audio: Filthy American Swine, Strawberry Thundercunt, The Score (Dayton, Ohio, USA)

Liliana BASARAB (născută în 1979) este artist vizual, trăieşte şi lucrează în Iaşi. În 2011, a participat la programul de rezidenţe CEC ArtsLink găzduit de Dayton Visual Art Center în parteneriat cu Ohio Art Council.

[1] Truths-Rodney from liliparalili on Vimeo.

... and the winner is...

text by **MIHAELA VARZARI**



For the past decade, the artist Liliana Basarab has often investigated such universal concepts like truth or beauty, as seen by the invited participants, in order to question certain value systems informed by the current society. It is certain that every generation systematically reconstructs its own value system. Through her subtlety often-light humorous sculptures, performances or films she launches an investigation into our value-based consumer society.

In her new work called Truth/s, produced as a result of a two-month residency at the Dayton Visual Art Centre in Dayton, Ohio, the collaborative nature of this project is paramount as each participant intentionally contributes with her/his own texture to the work. The final show comprised a 10 minutes video piece showing three dancers performing, accompanied by some kind of heavy metal soundtrack, in a rehearsal studio.

Liliana Basarab's works are performances which engage often fellow artists, lay audience, school children or dancers and choreographers, like in her latest project, who collude with her and become 'co-authors' of the final result. There is as much emphasis on the journey as on the destination, and the risks and chances inherent in Basarab's collaborations ultimately give surprising shape to the final works, whether these are films, costumes, sculptures or postcards.

The idea behind this project is the popular game Charades, whereby one has to guess as soon as possible the word mimed by somebody else. On this occasion, the artist chose three young female dancers to mime the word truth. The three videos were posted on line on a website, specially designed for the project, where members of the community could vote the dancer who best represented the word truth. Once the voting was finished and a winner was announced, a choreographer was asked to take the project further according to his vision. He chose to work with all three dancers instead of just one, the winner, and he re-interpreted their contributions into one dance piece, which was played at the final show on music by Alexander, chosen by the artist.

Truths is evolving therefore like a work in progress, through a gradual collection of subjective accounts of the members of the public, the dancers and the choreographer, all of them contributing with their own interpretation of the word truth. By constantly recycling symbols, Basarab's practice has been revolving around deconstructing certain social morals and also questioning with her characteristic humor and grace the current social structure based on such grand notions like truth. Originally influenced by the artistic group from Iasi, Romania, galvanized around Vector Association at the beginning of 2000, she gradually detached herself from it, taking an increasingly personalized view on unfolding the innumerable shields of the individual as a social construct.

The year 1989 represented for many of the European ex-Communist countries a quick change of value system. The lessons learnt were no longer valid and an abrupt modification in ways of perceiving reality started to lay its eggs. The constant state of schizophrenia imposed by the state apparatus was gone and individuals found themselves free and too eager to embrace the values of a more advanced society based on individualism as opposed to collective submission. Basarab positions herself as the alienated outsider trying to peek through the values constructing our guiding principles. Realization is number one! says a famous hip-hop song.

In her previous projects, at the end of each of her staying in three different countries (Romania, Germany and U.S.) Basarab realized a series of public sculptures, titled Monuments for concepts. The participants were asked to pose for an online gallery and the general public was then invited to vote the person who represented the concepts of normality, individualism, acceptability etc at their best. In the process, her seemingly harmless yet inevitably subversive gestures touched at the very core of how politics, culture and society quietly function. By involving the participants to actively vote according to common concepts, which enable us to check a certain box next to a certain person, Basarab exposed our fragile value system playing with our projections and operational systems of beliefs. The artist's interest lies in her ability to scrutinize different societies by using the same detecting system. By doing so, she manages to successfully inquire into cultural differences… but what differences since our current needs tend to be satisfied in shockingly similar ways? In a society undergoing transformation imbued by a rapid economical growth dictated by personal profit, what are the incentives for a personalized value system supported by individualism?

The uncertainties surrounding the realization of an exhibition were not hidden, as Basarab explained. On the last occasion in 2010, such a sculpture was supposed to be erected but the ceramic based object once out the oven broke into a myriad of pieces and instead, a picture of the winner was showed at the opening. Trained in an antiquated, academic manner at the Arts University in Iași, Romania, the teachings of perfecting yourself as an artist by realizing a perfect copy is not foreign to her. Like the artist Ştefan Constantinescu's newly exhibited paintings realized after communist propaganda photographs, Liliana Basarab is making use of her apprentice years as an artist, in a conceptual way.

In one respect, these sculptures therefore appear to bring forth figures of the community equals to themselves, susceptible to being assigned to one common criteria. It simultaneously carries with it the syndrome of democracy and the illusion of power. A replica from the American film To Die For by Gus Van Sant (1995, U.S.) springs to my mind. A minor character (Lydia Mertz played by Alison Folland) after being used and abandoned by Miss Stone, a local very ambitious TV presenter, played by Nicole Kidman, who tricked her into helping her organizing her husband's death, said:

"Miss Stone used to say that: You are not really anybody in America unless you are on TV. Cos' what the point of doing anything worthwhile if there is nobody watching? So when people are watching it makes you a better person. So, if everybody was on TV all the time, everybody will be better people. But it everybody was on TV all the time, there wouldn't be anyone left to watch. This is where I get confused."

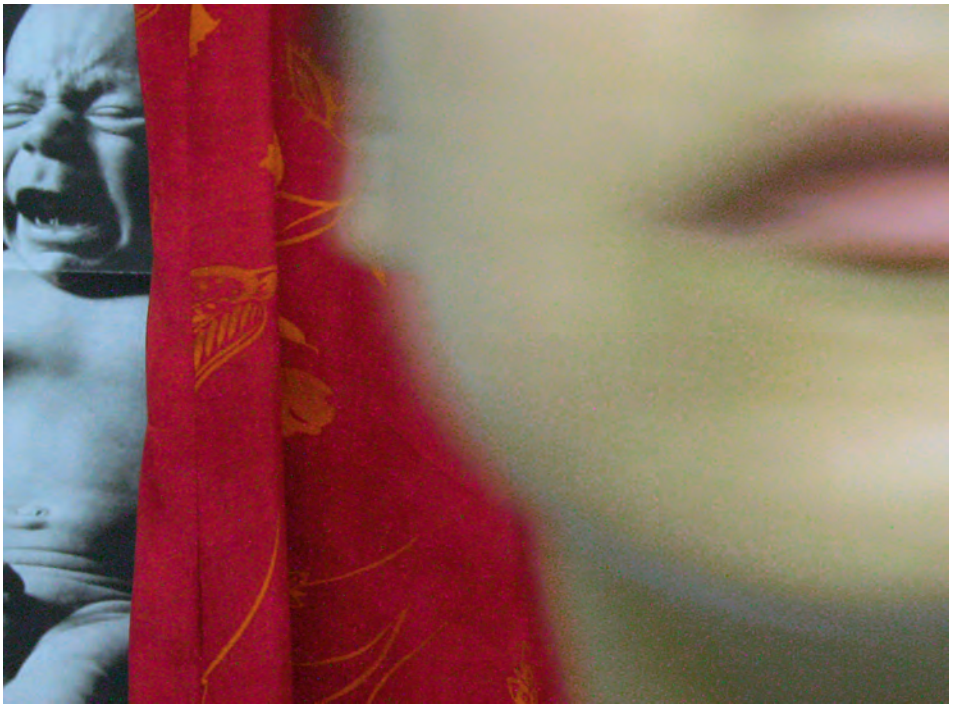
It is certain that every age systematically reconstructs its own value system. And indeed it is age, which differentiate the possible changes and not location anymore. In a society promoting individualism but not an individual belief system, no wonder our aspirations and dreams will turn out to be the same.

Her sculptures trigger the collective perspective as well as the individual account on values we operate with on daily basis. Monuments taken into the public are always political in their essence. In their artistic practice they analyze the relation to the tradition of artistic production, in which traditional sculpture and monument play a central role.

Working with time and many times against time, Basarab's projects are the outcome of a very intricate process based on a constant negotiation to the point where the art works are some clusters of multiple meanings. Arm yourself with wit, grace and humor and engage in the multifarious works of Liliana Basarab.

Body World

Victoria Art Center, Bucureşti
9 decembrie 2011 - 29 februarie 2012
curator: Petru Lucaci
Artişti: 2 META (Maria Manolescu, Romelo Pervolovici), Anonyme XXI (Wanda Mihuleac, Brigit Pleschberger), Adela Bonaţ, Irina Broboană, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Cosmin Grădinaru, Regele Ionescu, Eugen Jan, Aurora Király, Iosif Király, Gloria Luca, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaş, Romana Mateiaş, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Marilena Preda Sânc, Bogdan Raţă, Roxana Trestioreanu.



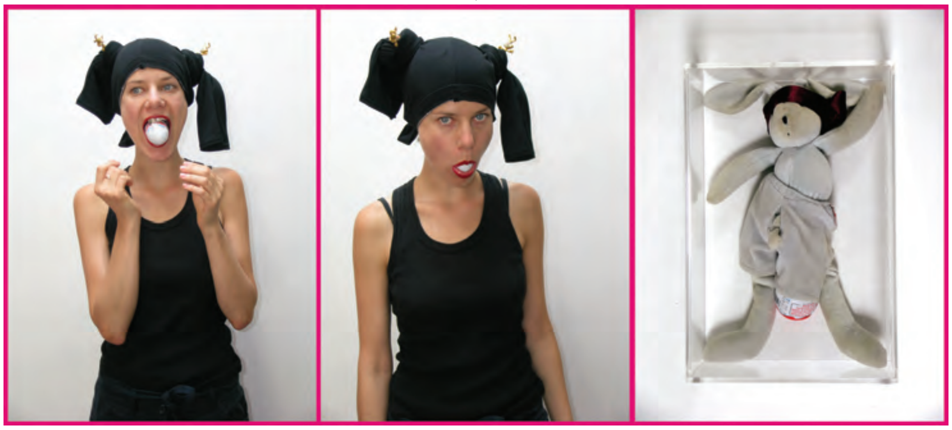
deasupra:
Gloria Luca

alăturat:
The Red Dress, Aurora Király

dedesubt:
Anonyme XXI (Wanda Mihuleac şi Brigit Pleschberger)

text de **CARMEN DOBRE**

Body World este secvenţa curentă din seria de expoziţii dedicate corpului la Victoria Art Center, în cadrul proiectului „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice" coordonat de Petru Lucaci.



Expoziţia *Body World* se concentrează pe reprezentări fotografice şi video ale corpului punând accentul pe felul în care corpul devine grăitor pentru diferite tipuri de obiectualizari ale indivizilor sau pe cazurile în care aceştia îşi afirmă calitatea de subiect. Toţi artiştii prezenţi în expoziţie recunosc faptul că suprafaţa sau interiorul corpului nu se limitează la anatomie ci conţin o încărcătură ideologică legată de cultura sau societatea în care subiectul respectiv s-a dezvoltat. Sunt abordate probleme precum corpul ca marker al identităţii de gen sau de specie, ca semn al opresiunilor sau ca indiciu al normalităţii sociale şi al reacţiilor la acestea. Astfel, Iosif Király este prezent cu trei lucrări realizate la începutul anilor '90 prin expuneri repetate ale negativului şi prin intervenţii manuale asupra printului obţinut. Autorul îşi propune să exploreze folosirile nespecifice ale mediului fotografic în raport cu trăsăturile considerate în istorie specifice, şi anume transparenţa şi obiectivitatea. Aerul pictorialist al imaginilor plasează discuţia la un nivel intimist. Autorul îşi expune propriul corp într-o imagine angoasantă ca reprezentare a internalizarii dificultăţilor sociale şi lipsei de direcţie pe care societatea română a trăit-o în anii '90. Aurora Király expune două fotografii din proiectul *The Red Dress*, reprezentând o sumă de impresii subiective care apar când autoarea poartă o rochie roşie cusută de către ea însăşi. Christian Paraschiv abordează separarea culturală dintre sine şi corp, conform căreia individul nu este un corp, ci are un corp. Imaginile obţinute prin scanarea trupului autorului defamiliarizează corpul uman transformându-l într-un obiect misterios care refuză cartografierile culturale. Irina Broboană şi Cosmin Grădinaru abordează problema naturalizării constructului cultural al genului, producând imagini fotografice care amestecă anatomia masculină cu cea feminină şi practicile specifice fiecărui sex. Grupul Anonyme XXI (Wanda Mihuleac şi Brigit Pleschberger) propune o serie de imagini de format mare (intens folosit în fotografia publicitară şi de modă) în care este atacată transformarea femeii în obiect al dorinţei. În cadrul aceleiaşi sub-teme feministe, Bogdan Mateiaş expune o fotografie a unui nud feminin pe suprafaţa căruia este proiectată imaginea unor elemente decorative.
Corpul este suprafaţa pe care se desfăşoară interacţiunea dintre individ şi societate. Toate aceste negocieri vizibile pe trup rezumă relaţia individului cu lumea în care trăieşte, dar şi tensiunile interne dintre corpul modern, valorizat şi modelat fizic, şi corpul ca sediu al sinelui.
corpuri-perspectivecontemporane.blogspot.com

Privim cartierul. Stereotipuri şi mituri în percepţia cartierelor muncitoreşti

expoziţie deschisă în cadrul proiectului *Mă numesc Cartier*
Make a Point, Postăvăria Română, Bucureşti
6 - 30 octombrie 2011

text de **VALENTINA IANCU**

Bucureştiul este un oraş în care centralitatea joacă un rol decisiv în stratificarea socială, economică, politică etc. Stereotipurile, cu o bază mai mult sau mai puţin reală, asociază zona nordică a capitalei clasei bogate, în timp ce sudul revine cartierelor muncitoreşti, sărace. În raporturile centru-periferie, cartierele muncitoreşti sunt vizibil defavorizate social şi politic. Urbanismul se reduce la blocurile aşa-zis comuniste, dispuse de-o parte şi de alta pe bulevarde largi şi impersonale.

Spaţiul public este în general doar de două categorii: un spaţiu al întâlnirilor (parcul, biserica şi zona din imediata apropiere a blocului) şi spaţiul de tranzit (piaţa, staţiile mijloacelor de transport în comun).
În perioada capitalistă, cartierele sărace de la periferie au fost lipsite de un spaţiu destinat consumului cultural şi socializării, cinematografele, teatrele sau sălile de expoziţii au dispărut odată cu desfiinţarea căminului cultural comunist.
Spre deosebire de alte cartiere periferice bucureştene, Pantelimonul este cunoscut şi perceput prin intermediul versurilor trupei B.U.G Mafia. Originari din Pantelimon, băieţii de cartier de la Mafia sunt de peste 15 ani liderii hip-hop-ului românesc, universul lor fiind inspirat din viaţa de stradă a Pantelimonului. Real sau nu, mitul s-a format, imaginea unui Brooklyn la marginea Bucureştiului fiind şi astăzi în picioare, chiar dacă viaţa în Pantelimon nu diferă de cea din alte cartiere sau chiar de cea din centru.
Pornind de la realitatea contemporană a cartierului, am invitat un număr de artişti contemporani să pună în operă imaginea oraşului la periferie.
Expoziţia *Privim cartierul* propune un traseu generic printre imagini reale, mituri şi stereotipuri asupra cartierului. Ieşind din *Grădina Oanei*, din natura plină de viaţă din spatele unei porţi închise, trecem mai departe în lumea cartierului. Lucrarea Danei Bălăneanu care deschide expoziţia atrage atenţia asupra unui aspect ignorat al cartierelor: natura este aproape de oameni, atât în curţile caselor ascunse de blocuri cât şi în parcuri. Nicolae Comănescu continuă povestea, arătând natura sugrumată de piatra cubică, natura care încearcă să trăiască sau să se acomodeze în lumea betoanelor. Mai departe, artistul din Berceni vine cu o compoziţie în care reprezintă blocurile de la periferie, pe care le personalizează printr-o tehnică inedită: Comănescu alătură acrilicelor pigmenţi naturali, obţinuţi din praf, argile sau scrum de ţigară. Interiorul Morii lui Assan, prima moară cu aburi construită în 1853, ridică o problemă gravă şi permanentă a Bucureştiului, prezentă în egală măsură în centru şi la periferie: lipsa respectului pentru memoria oraşului. O viziune critică, dar explorată într-o manieră ironică şi ludică apare în instalaţia *Ziua lui Adelin* prezentată de Lea Rasovszky. Inserturile făcute de Lea aduc în spaţiul galeriei expresii ale realităţii sociale contemporane. Fotografiile lui Dan Perjovschi surprind un moment pozitiv al cartierului: un curcubeu peste blocurile muncitoreşti. Una dintre ele arată locul artei în cartier: pe uşa deschisă a unei rulote se poate vedea o pictură!
Traseul expoziţional este continuat de imagini ale cartierului în general, vederi cu blocurile înalte şi aproape impersonale, care ascund însă nenumărate poveşti. Imaginile propuse de Kuki Constantinescu, fotografie şi pictură, reprezintă amintirile din Bucureştiul copilăriei artistei stabilite în Stockholm. Universul ei este apropiat de acela al Adrianei Horga, care îşi propune să surprindă imaginea cartierului contemporan. O noapte specială, *Pantelimonul petrece*, este pictată de Simona Vilău. Singurul martor care urmăreşte spectacolul desfăşurat în apartamente este o pisică singuratică şi uşor adormită.
O altă realitate a cartierului – lipsa unei platforme pentru producţia culturală – este ironizată de George Anghelescu şi Ştefan Ungureanu, care abordează stereotipul privind zona industrial-urbană în lucrările numite ludic *Platformă culturală*.

pagina alăturată, de sus în jos:
1. Kuki Constantinescu, Aleea Valea Călugărească nr. 3
2. Dan Voinea, The streetcar scene

dreapta:
Lucrări de Dan Perjovschi

dedesubt, de sus în jos:
1. Nicolae Comănescu, Berceni
2. Suzana Dan, The Morning After, acrilic pe pânză, 80 x 140 cm, 2006
3. Dan Perjovschi, Bucharest worker art loving

Orașul locuit, orașul oamenilor apare în lucrarea lui Dan Voinea subjugat de spectacolul lumii, de ființe fantomatice desprinse parcă din imaginarul hip-hop-ului despre cartier. Traseul expozițional se încheie cu eroii legendelor urbane, Batman și Superman pe o bancă, în parc, privind în zare: privind spre interiorul cartierului unde viața merge zi de zi într-un ritm specific.
Expoziția a fost completată de instalația lui Sebastian Moldovan, care ne întoarce în realitate, simbolizând Make a Point în stâlpi de susținere culturală pentru Pantelimon.

De la opacitate la transparenţă sau despre virtuţile picturii Danei Acea

Galeria Calina, Timişoara
iulie-august 2011

text de **RUXANDRA DEMETRESCU**

„On devrait toujours s'excuser de parler peinture", afirma Paul Valéry, „car la peinture se suffit à elle-même". Cuvintele scriitorului francez continuă să fie o provocare pentru comentator şi, nu în ultimul rând, pentru spectator, căci ne aflăm în situaţia paradoxală în care pictura este când (re)negată, când (re)afirmată, ceea ce presupune necesitatea unei apologii.

deasupra:
Vis. Iluzia lui Apollo-Palpitul lui Dionysos (după Coloana lui Pasat),70 x 130 cm, lei pe pânză,2011

Expoziţia Danei Acea de la galeria Calina din Timişoara (mai-iunie 2011) poate fi descifrată sub semnul unei abile strategii de reabilitare a picturii între „faire" şi „magie", pentru a relua celebra sintagmă a lui Diderot. Artista a prezentat un proiect pictural coerent, realizat cu maximă economie cromatică – lucrările stau sub semnul aparent al monocromiilor – şi conceptuală – există un singur titlu generic – *Visul*. Citite în cheia eficace a modernităţii, cele zece tablouri se aşează firesc într-o serie de vise monocrome: unicitatea operei lasă locul ansamblului. Descifrate mai atent, visele contrazic însă o traducere univocă, păstrând necesara cantitate de mister care legitimează, în fond, imaginea.
Ce ne propune Dana Acea în seria ei de vise? Răspunsul mi se pare evident: un exerciţiu atent al ochiului, ce poate duce la „emisia ochiului", pentru a-l cita pe Ştefan Augustin Doinaş: „mă uit cu foc şi drumul/ ia dintr-o dată foc/ implor cu ochii scrumul/ se face drum la loc".
Dacă urmăm lecţia poetului şi privim cu atenţie, vedem straturi distincte de materie picturală aşezate cu virtuozitate, alcătuind voalurile/vălurile ce conferă transparenţă opacităţii. Astfel, ceea ce pare doar negru – sau albastru – se dovedeşte a fi o întreagă gamă de nuanţe. Privirea spectatorului se adânceşte, intră în universul tabloului, refăcând invers drumul artistei; straturile/vălurile se dau la o parte, până se ajunge la miezul opac al materiei picturale.
Vălurile pictate cu statornică migală devin astfel expresia plastică a viselor. Seria de „vise" ascunde întreaga mitologie personală a artistei, care poate fi decodată în teme obsesive, previzibile (îngerul, coloana, stâlpul, grădinile), dar şi imprevizibile, atunci când numele comun devine nume propriu, ca în cazul *Stâlpului* lui Alexandru Păsat: pornind de la o sculptură – de mici dimensiuni – s-a ajuns la o serie de lucrări, transfigurând obiectul, reconfigurându-l vizual. O remarcabilă modestie şi onestitate au îndemnat-o pe artistă să recunoască şi să stăruie asupra acestei providenţiale întâlniri cu sculptorul. Lucrarea acestuia este „citată", putând fi citită ca „après", dar şi ca „d'après": citatul se topeşte, se contopeşte în materia picturală, ascuns în straturile de văluri, dezvăluit mereu în transparenţa acestora. Aceeaşi pudoare se află în spatele viselor: artista nu-şi exhibă cu ostentaţie reflecţiile, gândurile, ci le maschează cu prudenţă. Citită din perspectiva teoriei celor trei trepte ale percepţiei umane, datorată lui Giambattista Vico, opţiunea pentru „vis" devine – voit sau nu – încărcată de semnificaţie, pentru că plasează demersul artistic pe cea de a doua treaptă, bazată pe intuiţie/inspiraţia suscitată de imagine: „Gli uomini prima sentono senz' avvertire; doppoi avvertiscono con animo pertubato e commosso, finalmente riflettono con mente pura." Dana Acea pare să fi fost conştientă că a lucrat sub imperiul emoţiei, starea de graţie a creaţiei.

Dacă vrem să vorbim despre pictura sa în termenii lui Valéry, am putea spune că (şi) în cazul ei imaginea îşi datorează existenţa funcţiei sale de a declanşa o amintire: fie a unui prototip ideal, fie a unui obiect recognoscibil din natură (aşa s-ar explica fascinaţia pentru ciulin, planta-floare pentru care artista îşi mărturiseşte o statornică fascinaţie: „l-am avut în casă, îmi place linia lui, austeritatea lui şi puterea de apărare"). Într-un caz sau în altul, se cere spectatorului să ghicească ce se află, ce se ascunde în spatele reprezentării. A lăsa acestuia libertatea – mai mică sau mai mare – de a-şi imagina ce nu se vede pare a fi aici scopul picturii. Indiciile autoarei rămân, în cel mai bun caz, discrete. Cuvântul *vis* ascunde, mai degrabă decât dezvăluie, pentru că trimite la acea stare difuză a conştiinţei când cuvintele devin neputincioase, sau doar insuficiente, lăsând locul imaginii.
Aşa se naşte jocul între opacitate şi transparenţă: transparenţa semnului pictural ca opacitate a materialului, transparenţa materiei picturale ca opacitate a semnului. E jocul care subîntinde categoriile unului şi multiplului, ale primarului şi secundarului. De aici, reflecţia asupra puterilor picturii, asupra eficacităţii imaginii şi a materiei. Cu cât vedem numai ceea ce ni se arată, cu atât ne bucurăm de ceea ce e ascuns. Inversul e însă la fel de adevărat: cu cât se ascunde mai mult, cu atât efortul de a descoperi ceea ce abia se manifestă produce surpriza şi, nu în ultimul rând, delectarea spectatorului.
În momentul în care ochiul s-a apropiat de pictură pentru a desemna vizibilul şi a-l totaliza, ni se dezvăluie o economie a dorinţei, în care pictura devine corp, pregătită să răspundă unei fantasme a subiectului în faţa imaginii. Astfel, decuparea vizibilului, fragmentarea picturii îşi dezvăluie forţa – aura –, în jocul ezitant între aproape şi depărtat, între tactil şi optic. Privite din această perspectivă, cele zece tablouri din seria *Viselor* Danei Acea rezumă, de fapt, două probleme fundamentale ale picturii: cea a punctului de vedere, a distanţei asumate de pictor faţă de model şi cea determinată de raportul dintre vizual şi tactil, adică de concurenţa senzaţiilor în actul pictural. Ochiul care „pipăie" s-a confruntat întotdeauna cu ochiul care doar „vede", chiar şi atunci când artistul nu a conştientizat această latenţă, sau violentă pendulare a modurilor de percepţie.
Transparenţele Danei Acea au o inefabilă dimensiune haptică: calitatea nesfârşitelor straturi subţiri de ulei ne reaminteşte că pictura este virtuozitate tehnică: „le faire" care îl fascina pe Diderot şi-l făcea să caute, cu obstinaţie, secretele pictorilor, pentru a descifra „la magie".
Pe urmele lui Philippe Junod, am văzut tablourile Danei ca drum ce duce de la opacitate la transparenţă, inversând însă termenii autorului elveţian: dacă acesta tematiza parcursul modernităţii de la transparenţa mimesis-ului la opacitatea poiesis-ului, în cazul de faţă, refăcând drumul din spatele celor zece vise, am descoperit calea opusă, ce ne (con)duce de la materia iniţial opacă, la transparenţa finală.
Sau, pentru a-l cita din nou pe poet: „o magică vedere/emisie de ochi/vremelnică şedere/a marelui deochi".

BERLINER ZIMMER.
Artişti din sud-estul Europei ce trăiesc în Berlin

Curator: Birgit Hoffmeister
Artiști: Silvia Agostini, Sejla Kameric, Kristina Leko, Dan Mihălțianu, Tanya Ostojic, Yorgos Sapountzis, Evanthia Tsantila, Nasna Tur, Mariana Vassileva

text de **OANA TĂNASE**

Un lucru este cert: în ultimii ani, Berlinul a fermecat mai cu seamă generații de artiști al căror debut s-a produs odată cu a doua jumătate a anilor '90, fie ei muzicieni, scriitori, graphic designers, regizori sau pictori. Acestui magnetism irezistibil i se găsesc nenumărate resorturi, deopotrivă de ordin privat și social, fie că vorbim de un climat intelectual și o atmosferă creativă extrem de vibrantă, fie că avem în minte un aparat instituțional flexibil și dinamic, ce face posibilă sprijinirea cercetării în științele socio-umaniste, a producției și distribuției operei de artă.
Pentru expoziția *Berliner Zimmer* (proiect elaborat de Muzeul Macedonean de Artă Contemporană împreună cu Goethe-Institut și prezentat la București în perioada 22 septembrie - 23 octombrie 2011, în spațiile Anexa ale MNAC), curatoarea Birgit Hoffmeister a selectat lucrări recente ale unor artiști din Europa de Sud-Est pentru care Berlinul a devenit o platformă de expresie, o casă – temporară sau nu –, populată de proiecte, gânduri, provocări: un context favorabil reflecției teoretice și artistice asupra identității, memoriei și prezentului. Mulți dintre acești artiști sunt pentru prima oară prezentați la București; în același timp, Dan Mihălțianu revine în spațiile MNAC, după expoziția personală din 2005, *Liquid Matters*, cu o fascinantă instalație multimedia – *Plaques tournantes* – expusă anul trecut la Haus der Kulturen der Welt, Berlin.
Dar să ne oprim, întâi și întâi, asupra termenului *berliner zimmer*: acesta se referă la perioada îndepărtată a industrializării avansate, perioadă ce a produs modificări substanțiale asupra vieții socio-urbane și a locuirii. Practic, *berliner zimmer* desemnează o cameră spațioasă, cu ferestre orientate spre curtea interioară, cameră de așteptare sau destinată primirii oaspeților, transformată ulterior în spațiu de trecere. Opțiunea curatorului pentru această formulă împrumutată în titlul expoziției se explică din perspectivă metaforică: Berlinul funcționează pentru toți acești artiști invitați drept „loc de recepție", spațiu ce întreține și fructifică legătura artiștilor cu Heimat-ul lor. Prin acest oraș și prin această selecție de autori, putem alcătui o cameră berlineză conceptuală, pe care privitorii sunt invitați să o exploreze.
Desen, fotografie, obiect și video instalație: în ciuda fragilității unora dintre piese, expoziția instalată în București a câștigat o voce distinctă tocmai datorită fizionomiei vag-industriale, deloc cosmetizate a spațiilor din Anexa Muzeului Național de Artă Contemporană.

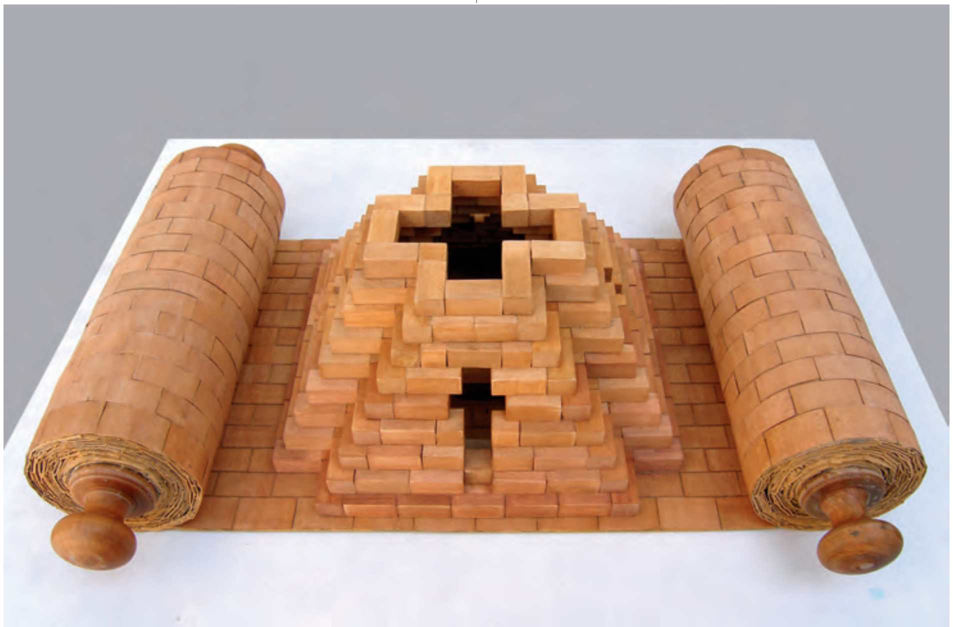
Onisim Colta

Arta contemplaţiei active

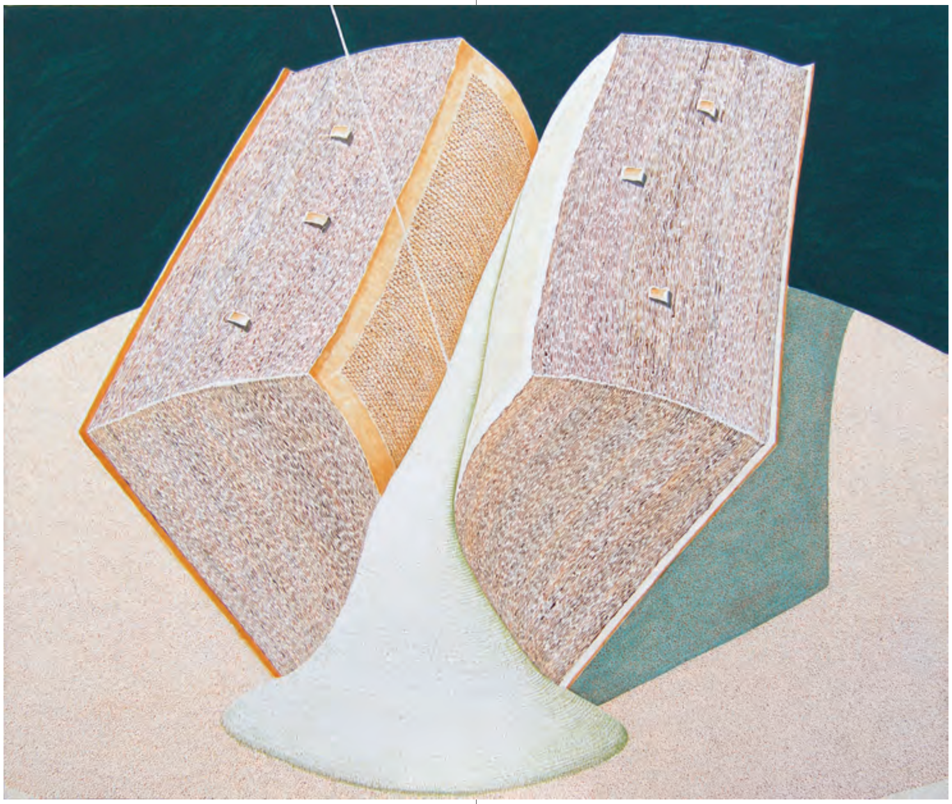
Geometria bună a lumii
Complexul Brukenthal, Sibiu
iulie-august 2011

text de **CORNELIU ANTIM**

O expoziţie semnată de Onisim Colta se constituie aproape instantaneu într-un eveniment artistic cu un impact vizual şi spiritual la orice tip de privitor, indiferent unde se desfăşoară – în Aradul rezidenţial, la Cluj, Oradea, Iaşi, Bucureşti, ori la Szeged, Pecs, Zagreb, Bratislava sau Ljubljana... Una dintre cele mai recente isprăvi de acest gen ale artistului a avut loc în fermecătoarea ambianţă a spaţiilor destinate expoziţiilor temporare de la parterul curţii interioare a faimosului şi mult râvnitului „brand" muzeistic autohton: Colecţiile şi aşezământul muzeal Brukenthal din inima înveteratei capitale culturale europene – Sibiu.



Alegerea a fost una dintre cele mai inspirate şi mai fericite, din toate cele pe care le cunosc din întreg palmaresul expoziţional al artistului. O spun din postura privilegiată a martorului sau părtaşului la multe dintre apariţiile publice ale artistului arădean, de care mă leagă o veche şi statornică afinitate culturală şi spirituală. „Brukenthal"-ul din iulie-august 2011 al lui Onisim Colta a fost un model de adecvare a unui concept imagologic anume şi coerent alcătuit pentru cele trei „aule" gotice ale emblematicei zidiri palatine sibiene, care i-au găzduit ofranda artistică.
O concentrată suită de compoziţii picturale în ulei, de desene, acuarele, de obiecte şi alegorii/instalaţii sculpturale focalizate pe strădania artistului de a conferi corporalitate şi lizibilă expresie senzorială-vizuală şi spaţial-palpabilă unei idei formulate în străvechimea evoluţiei civilizaţiei umane: „Centrul lumii locuite". Idee care a sacralizat şi consacrat în timp un patrimoniu divers şi inconfundabil de forme şi matrici constructive şi spirituale, aflate astăzi în zestrea identitară a întregii umanităţi.
Afişul expoziţiei lui Onisim Colta de la Sibiu din vara lui 2011 purta un titlu mirabil şi incitant, ce nu putea prefigura, datorită formulării ambigue şi oarecum esoterice, rafinatul şi acroşantul discurs şi parcurs plastic dinăuntrul spaţiului expoziţional. Un regal de desfătări vizuale şi provocări interogative, etalate pe un palier al interacţionării dintre oferta artistică şi privitor, de o intensă revelare spirituală şi culturală. Ambele, susţinute de un impecabil profesionalism, prin expresivitatea şi modernitatea viziunii şi instrumentarului plastic pus în operă şi stăpânit cu meşteşugită virtuozitate.
„Geometria bună a lumii" s-a numit generic expoziţia de la Muzeul Brukenthal a lui Onisim Colta. Enigmatic şi lipsit de aplomb marchetizant, iniţial titlul nu a îmbiat decât eşantioane rarefiate de iniţiaţi, pentru ca, spre finalul perioadei de expunere, fluxurile de vizitatori să crească spectaculos, pe măsură ce impresiile şi „argumentele" artistice oferite de expozant au început să circule, stârnind firesc interesul viu şi ataşant al comunităţii locale şi al celor aflaţi în tranzit (un turism cultural bine întreţinut la Sibiu), în pasajul estival în care evenimentul a avut loc. Un succes ce l-a surprins atât pe autor, cât şi pe curatorul acelui spaţiu de expunere, distinsul şi entuziastul muzeolog al Brukenthal-ului, Alexandru Sonoc, ce stăruie în a aduce în „europenizata" urbe transilvană proiecte expoziţionale bine motivate şi fundamentate estetic şi artistic, apte să instituie un dialog vizual deschis, insolit, substanţial prin tensiunea intelectuală şi spectaculară şi, totodată, convingător prin forţa şi autenticitatea emisiei creative.
Ca de fiecare dată, lucrările ce poartă semnătura lui Onisim Colta au impresionat prin echilibrul şi rigoarea



compoziţională, dar mai ales prin minuţiozitatea şi respectul aproape religios în elaboarea detaliilor descriptive şi a imaginii plastice, în general, invariabil înnobilate de adânci tâlcuri şi semnificaţii simbolice aparţinând tradiţiei religioase, spirituale şi culturale a umanităţii. Poetica lui plastică fascinează prin complexitatea şi verva imaginativă a viziunii, ca şi prin modernitatea lesne perceptibilă a unui univers recognoscibil de elemente morfologice şi simboluri, cele mai multe extrase din câmpul memorial sau vizual aflat la îndemâna oricui.

Este meritul artistului de a conferi preţiozitate şi substanţă semnificativă componentelor şi aspectelor reale cele mai simple sau umile. O face metodic şi cu subtilă înţelegere a materialităţilor şi a logicii formelor şi a miraculoasei şi armonioasei lor integrări în universul palpabil înconjurător. El nu reconstituie arheologic şi nici nu reînvie vestigii (cu sau fără valenţă sacramentală) dintr-un imbold evocator spectacular.

Perspectiva din care artistul abordează aceste sedimente vestigionare îşi refuză orice tentaţie ritualică, deşi expoziţiile sale induc un soi de solemnitate rituală. Miza gnoseologică a creţiei sale din ultimii ani este invariabil una cărturărească – de reconversiune a fluxurilor arhetipale, ce operează la nivelul substratului memorial, în plămade plastice destinate cunoaşterii şi sensibilităţii omului contemporan.

De aici, modernitatea şi deschiderile novative în articularea unui limbaj plastic accesibil acestui tip dezinhibat de privitor. În acest sens, structurile spaţiale, obiectele şi instalaţiile sale sculpturale ilustrează cel mai convingător intenţiile artistului şi eruptiva sa fantezie şi versatilitate creativă.

Impresionante sunt şi performanţele de virtuozitate tehnică şi de eleganţă stilistică ale admirabilei suite de desene şi acuarele, care trimit cu gândul la splendoarea diafană a palimpsestelor şi manuscriselor miniate ale scripturilor medievale.

În ceea ce priveşte pictura lui Onisim Colta, rămâne ca o pecete inconfundabilă a opţiunilor sale estetice ataşamentul statornic pentru discursul figurativ explicit ca şi pentru minuţia (de factură obstinant hiperrealistă) pedant şi cu înalt meşteşug cultivată în conturarea formelor şi în redarea detaliilor. La care se adaugă, desigur, şi rafinata sa paletă coloristică, dominată de transparenţe şi difuze irizaţii luminoase, în care accentele tonale şi semitonurile ne învăluie într-o atmosferă transcendentă, iar umbrele palpită fluide în suprafaţa pânzei şi în materia cromatică, sporind încordarea metafizică a gândului şi a vibraţiei senzoriale a privitorului. Toate acestea într-un lucid exerciţiu contemplativ-reflexiv, întotdeauna vegheat de un fior mistic ce străbate ca un filon cardinal întreaga operă a artistului.

pagina alăturată, dreapta:
Mastaba

pagina alăturată, stânga:
Proiect

deasupra, de la stânga la dreapta:
1. Gând despre Meteora
2. Fagure
3. Cartea Facerii

Filling/Feeling the Gaps[1],

activism şi alteritate „după douăzeci de ani"

silenceKILLS
curator Valentina Iancu, co-curator Simona Vilău
Art Yourself gallery, Bucureşti
9 noiembrie - 4 decembrie 2011

text de **SIMONA VILĂU**

Să ne consolăm cu ideea că ceea ce trăim şi producem acum în România este actual şi inovator sau să recunoaştem că multe dintre iniţiativele pe care le punem în practică prin diverse manifestări nu sunt decât completări, „umpleri" ale unor spaţii goale dintr-un sistem preexistent (internaţional, istoric)?
Sunt aceste completări organic necesare sau doar nişte nevoi de a bifa, de a experimenta lucruri uitate, peste care „s-a sărit" sau care au fost imposibil de realizat la locul şi timpul potrivit?

Trăim în vremurile noastre, pe alocuri, un reviriment cotidian al optzecismului *dorit*, precum şi o susţinută revitalizare a optzecismului *avut*. De ce spun asta?
Dorit se referă la nostalgia retroactivă a unor oameni ce, pe bună dreptate, şi-ar fi dorit să fi putut trăi perioada respectivă într-o ţară liberă (şi nu în România comunistă).
Avut se referă la realitatea obiectivă a faptelor consemnate istoric şi recuperate astăzi ca atare, inclusiv prin prezenţa actualului număr al revistei Arta.
Ar mai rămâne o întrebare de adresat, înainte de a intra pe teritoriul acesta: Anii '80 sau Generaţia '80? La categoria „răspuns" putem avea mai multe variante: anii '80 ca rezultat al calendarului gregorian, anii '80 ca decadă cu însuşiri specifice din punct de vedere social, politic, filosofic, ştiinţific, artistic, anii '80 ca explozie a postmodernismului etc.
La capitolul „Generaţia '80" nu pot să fac aprecierile potrivite, lăsând astfel celelalte materiale din revistă să lămurească acest aspect.
Pentru *Western mass culture*, anii '80 sunt evidenţiaţi de noi apariţii emblematice – Madonna, Michael Jackson sau Prince (!!!), moda se colorează (şi mai) excentric, iar pantalonii îşi schimbă centrul de greutate. În zona „elitelor", activismul se accentuează, feminismul se solidifică, diversitatea începe să fie acceptată, cel puţin în termeni de *political correctness*, experienţa foucaultiană a lucrului în închisori domină tendinţele celor înclinaţi spre pacifism şi non-discriminare la cel mai pur nivel.
Aproape treizeci de ani mai târziu, în România lui 2011 are loc un experiment cu rezultate încă necuantificabile (şi, pesemne, greu de cuantificat oricât s-ar dori acest lucru). Vorbim despre *silenceKILLS*[2], o iniţiativă a curatoarei Valentina Iancu, proiect căruia m-am raliat rapid şi cu tot entuziasmul în noiembrie 2010, în calitate de co-organizator.
Un proiect artistic cu o temă activistă din punct de vedere social şi moral a fost, credem, o iniţiativă mai puţin obişnuită pentru contextul românesc şi, în acelaşi timp, o lamă de cuţit cu două tăişuri, foarte uşor de folosit în oricare dintre direcţii (*pro* sau *contra*).
Întrebarea *Ce a fost/aţi avut de câştigat dintr-o astfel de iniţiativă?* poate înclina balanţa în oricare dintre direcţii, iar surmontabilitatea unui experiment eminamente subiectiv, până la urmă, îi creează şi doza necesară de risc, fără de care demersul ar fi fost eşuat din start.
Pornind de la premisa intimă şi deloc îmbucurătoare că, la un moment dat şi din anumite motive, *toţi discriminăm*, *silenceKILLS* a fost o expoziţie gândită în scopul de a aduce la cunoştinţă, de a sensibiliza şi de a pune în discuţie limita dintre libertatea de opinie şi discriminarea socială, etnică, sexuală sau religioasă.
Trăim, se spune, într-o lume democratică, liberă, înţelegătoare, protectoare etc. Să fie ea cea mai bună? Avem vreo alternativă? Nu se ştie cu exactitate şi nici nu este rolul nostru să supunem la vot paralelismul şi simultaneitatea lumilor posibile. Însă ştim cu mare exactitate, iar dacă nu ştim, ni se aduce la cunoştinţă adesea, că aceeaşi lume (democratică, liberă etc.) este populată de: „feţe palide", „negri", „gălbejiţi", „piei-roşii"; „ţigani", „ciori", „bosgori", „jidani", „rusnaci", „nemţi", „macaronari", „turcaleţi", „arăboi", „cefe late", „poponari" şi multe alte „chestii cu chip uman, dar atât de diferite de noi", care „put", „fură", „înjură", „deranjează", „strică economia" etc. Lipsa de înţelegere, de receptivitate şi de altruism duc la discriminare în primă instanţă şi la extremism, imediat după. Extremismul, prin exemplele sale istorice, este o manifestare eminamente violentă şi lipsită de sens, iar violenţa naşte violenţă la rându-i.
Pe acelaşi palier cu violenţa, care este un gest asumat, se află şi nefericita inerţie, aurita tăcere, proasta înţelegere a corectitudinii politice, inefabila delăsare şi apocalipticul pesimism al lui „asta e!". Într-adevăr, cum poţi răspunde unei întrebări legitime, până la urmă, care poate veni de oriunde: *Ce legătură are arta cu discriminarea?* Eu: *Ce legătură nu are? Întrebarea pe care ar trebui să o punem ar fi: Ce legătură are discriminarea, până la urmă, cu orice? Şi, mai exact, de ce există ea? De ce continuăm să o facem, din moment ce ştim exact ce este? Să fie un viciu de comportament sau violenţă pură? Până unde se întind limitele moralei în acest binom imposibil: discriminare – non-discriminare?*
Istoria recentă ne-a obişnuit cu ideea de post-. Liniştea de după furtună. Sau cu stresul post-traumatic: scindatul postbelic, adormianul post-Holocaust, mult-aşteptatul postcomunism, ermeticul postmodernism, ipocritul postcolonialism etc. Toate perioadele de schimbări şi şocuri masive s-au succedat într-o nebunie halucinantă, într-un carusel ameţitor ce au creat cadrul propice unei stări de alertă continuă, unei permanente senzaţii de anxietate, care nu a făcut decât să insingureze şi să izoleze şi mai mult omul:

„Frica în faţa morţii este de asemenea parte din «identitatea

dreapta:
George Anghelescu – Aperitivo, ulei pe carton, 2007
dedesubt:
Sorin Oncu – Anti-Homophobic/Halfway Through Therapy, instalaţie, 2011

noastră filogenetică». Iar anxietatea e o stare specifică de disconfort care apare drept răspuns la iminenţa pierderii. Dar este de asemenea adevărat că ori de câte ori o dorinţă pentru ceva este reprimată, libidoul circumscris acesteia se transformă în anxietate, iar anxietatea este conectată aşteptării. Anxietatea îl privează pe om de siguranţa de sine, iar *a fi cu ceilalţi* se petrece într-o dimensiune a falsei speranţe. Instinctele reprimate sunt pericolele care ameninţă condiţia omului civilizat. Este deci necesar să demolăm convenţiile decenţei, ce conţin marea minciună, e necesar să distrugem zidul artificial care separă *publicul* de *privat*. Fiecare latrină e o sală de desen. Fiecare sală de desen e o latrină. Distincţia între sublim şi vulgar nu mai are sens."[3]

Zis şi făcut! Protestul social antidiscriminare integrat sau transformat în operă s-a dovedit a fi încă un prilej de a face o întâlnire între consumatorii de artă şi cultură, lucrările nu săreau din pereţi, nu îţi urlau în timpane şi nu au schimbat lumea, însă au coagulat şi ele o cărămidă mică, dar bine coaptă, numai bună de înfipt în zidul în construcţie al manifestărilor cu tentă socială. Jocul, poate burghez, de-a activismul, atât de invidiat în zilele de linişte, se dovedeşte azi o demonstraţie placidă în comparaţie cu protestul stradal şi dezbaterea publică a problematicilor sociale.

Note:
[1] *Traducerea în limba română mi s-a părut mai puţin expresivă şi am evitat-o intenţionat.*
[2] *„Discrimination/ro/files/2011 – silenceKILLS" a fost o expoziţie care a avut loc în perioada 9 noiembrie - 4 decembrie 2011 la galeria Art Yourself din Bucureşti şi a cuprins lucrările a 25 de artişti.*
[3] *Lea Vergine,* The Body as Language *în* Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas, *Oxford, Blackwell Publishing, 2010, p. 909.*

Salonul de proiecte

MNAC-Anexa, București
octombrie 2011 - martie 2012

text de **MAGDA RADU, ALEXANDRA CROITORU**

Pornind de la premisa că în România posibilităţile de producţie în arta contemporană sunt aproape inexistente, iar artiştii din generaţiile noi întâmpină mari dificultăţi în a-şi concretiza proiectele, Salonul de proiecte îşi propune să acţioneze ca o platformă pentru încurajarea unor practici artistice care abordează problemele actuale din societatea românească, reflectând asupra contextului contemporan.

Salonul de proiecte este o inițiativă a Magdei Radu și a Alexandrei Croitoru și se desfășoară în spațiile din Calea Moșilor, nr. 62-68, etaj 2, București, cu sprijinul financiar și logistic oferit de MNAC. Această inițiativă își propune realizarea unor expoziții, prezentări și dezbateri care se vor focaliza asupra artei contemporane din România, punând producțiile tinerilor artiști într-un context generational mai larg. Salonul de proiecte s-a lansat în octombrie 2011 cu expoziția *Cortul Diplomatic* a artiștior Ion Grigorescu, Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová. Ea se constituia în jurul unei structuri compuse
dintr-un nucleu de imagini realizate de Ion Grigorescu, nucleu ce corespunde unei constelații de teme care au apărut în mod recurent în practica lui și care pot fi intepretate pe mai multe niveluri de lectură. Una din preocupările lui centrale este explorarea raportului individului cu autoritatea politică, fie că el comentează statutul artistului în cadrul ierarhiilor sociale – dispunând în aparență de toată libertatea, dar fiind de fapt incapabil să clintească sau să influențeze în vreun fel autoritatea reală a puterii –, fie că e vorba de incursiuni istorice care își găsesc o rezonanță în biografia personală, de chestionarea limitelor psihanalizei sau de reflecții legate de soarta ideologiilor în lumea contemporană. Pe această din urmă direcție se produce intersecția cu problemele investigate de Anetta Mona Chișa și Lucia Tkácová care manifestă în demersul lor artistic o atitudine critică față de pozițiile de putere și tipurile dominante de discurs care structurează angrenajul social. Chișa și Tkácová au urmărit în mod programatic iconografia piramidei umane, așa cum apare ea în diverse contexte, purtând variate semnificații, de la spectacolele omagiale regizate de propaganda regimurilor socialiste, înscenând triumful unor utopii iluzorii, la reprezentări critice ale ierarhiei de clase a sistemului capitalist sau la ideea de solidaritate pe care o inspiră efortul uman colectiv. Referințele la trecutul recent sunt invocate pentru relevanța lor actuală. Structura piramidală rămâne în continuare emblematică pentru felul în care e configurată astăzi distribuția socială: ea perpetuează discriminarea și e profund injustă pentru cei aflați la baza piramidei. Înainte și după schimbările politice din 1989, organizarea socială reproduce același model al exploatării. Iată ce nota Ion Grigorescu în însemnările lui zilnice din anul 1978 (însemnări ce se regăsesc și în dialogul lui fictiv cu „tovarășul" Ceaușescu): „Menirea celor ce sunt exploatați în contextul noilor relații de putere – proletariatul – a fost de a înfrânge exploatarea și de a deveni conducătorii viitorului, însă acum realitatea e altă. Proletariatul este prea legat de burghezie pentru a putea veni cu altceva decât tot exploatare."

Expoziția *Opt lucrări noi și jumătate* a artiștilor Marina Albu, Alexandra Bodea, Răzvan Botiș, Claudiu Cobilanschi, Mihai Iepure-Gorski, Cătălin Ilie, Alexandra Pirici și Veda Popovici a fost deschisă în decembrie 2011 și este primul episod al prezentării lucrărilor selectate și produse în urma *Open Call*-ului lansat de Salonul de proiecte și destinat artiștilor aflați la începutul carierei. Lucrările prezentate în expoziție compun un câmp eclectic, eterogen, aducând în discuție rolul artistului în contextul contemporan, importanța practicilor discursive și a sistemelor de comunicare. Proiectele utilizează medii diverse, de la lucrări textuale și desene la instalații sculpturale și documentarea unor intervenții în spațiul public. Al doilea episod legat de *Open Call* va prezenta lucrări ce implică o perioadă de cercetare mai lungă produse de artiștii Biroul de Cercetări Melodramatice, Tatiana Fiodorova, Bogdan Gîrbovan, Mihaela Michailov și Paul Duncă, Olivia Mihălțianu, Alexandru Niculescu, Delia Popa, Ștefan Sava, iar Mariana Bădescu își propune să realizeze o intervenție în spațiul public.

Pentru februarie-martie 2012, Salonul de Proiecte i-a invitat pe tinerii artiști Anca Benera, Tudor Bratu, Cristina David, Sebastian Moldovan, Anca Munteanu Rimnic, Ghenadie Popescu și Cristi Rusu să propună proiecte noi ce vor fi produse special pentru această expoziție.

deasupra:
Imagine de la vernisajul expoziției „Opt lucrări noi și jumătate" a artiștilor Marina Albu, Alexandra Bodea, Răzvan Botiș, Claudiu Cobilanschi, Mihai Iepure-Gorski, Cătălin Ilie, Alexandra Pirici și Veda Popovici, 2011, Salonul de proiecte București. Foto: Claudiu Cobilanschi

pagina alăturată, de sus în jos:
1. Imagine din expoziția „Cortul Diplomatic" a artiștilor Anetta Mona Chișa & Lucia Tkácová și Ion Grigorescu, Salonul de proiecte București. Foto: Ștefan Sava
2. Imagine din expoziția „Opt lucrări noi și jumătate" a artiștilor Marina Albu, Alexandra Bodea, Răzvan Botiș, Claudiu Cobilanschi, Mihai Iepure-Gorski, Cătălin Ilie, Alexandra Pirici și Veda Popovici, Salonul de proiecte București. Foto: Ștefan Sava

Postmodernism, stil şi subversiune

text de **CRISTINA BOGDAN**

Premisa expoziţiei „Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990", organizată de Jane Pavitt şi Glenn Adamson la Victoria & Albert Museum din Londra este că post-modernismul este definit de design, din punctul de vedere al designului. Chiar şi atunci când postmodernismul este văzut prin prisma artei, arhitecturii sau literaturii pe care a produs-o, faptul că expoziţia este gândită ca una de design sugerează că ceea ce uneşte toate aceste manifestări este designul. O afirmaţie foarte îndrăzneaţă pentru oricine a fost educat în optica tradiţională - sau mai bine zis modernistă - conform căreia Arta (cu A mare, bineînţeles) întruchipează Zeitgeist*-ul unei epoci. Eu însămi am studiat în mediul tradiţionalist-critic din capitala franceză şi reacţia mea a fost de a privi totul ca pe o provocare deliberată. Aceasta până am avut ocazia de a discuta cu Jane Pavitt; am înţeles astfel că afirmaţia în cauză nu este nici pe departe ideea principală a expoziţiei, ci mai degrabă un punct de vedere normal pentru o cultură în care meşteşugul joacă un rol semnificativ de la începuturile modernismului. În ceea ce urmează, voi discuta moduri de înţelegere ale acestei expoziţii, precum şi ale premiselor culturale care au facut-o posibilă.*

Postmodernism este o *Wunderkammer* plină cu obiecte din anii '70 şi '80, alese dintre practicile emblematice pentru perioada respectivă – arhitectură, design de obiect şi vestimentar, video şi film, afişe, graphic design, plus câteva obiecte reminscente ale practicilor „tradiţionale", cum ar fi sculptura şi pictura. Într-o atmosferă discretă, obiecte strălucitoare atrag ochiul la fiecare pas. Instalaţii mai mici sunt recreate pentru situaţii specifice – cum ar fi proiectul despre Las Vegas al arhitecţilor Denise Scott Brown şi Robert Venturi – dar impresia generală este că mulţimea de obiecte este acolo pentru a demonstra interesul renăscut al postmodernismului pentru obiect, ceea ce contrastează în mod evident cu încercările anterioare de „dematerializare"[1] a artei. Dar putem oare înţelege, din faptul că avangarda postmodernismului este reprezentată de „mişcări" de design (în special Radical Design din Italia, o mişcare foarte asemănătoare cu avangardele artistice de la începutul secolului trecut), că designul a luat locul artei, la început imitând-o, iar apoi, după ce şi-a atins propria formă ideală, scoţând arta din scenă, înlocuind-o? În cadrul unui schimb de opinii în jurul acestui subiect, Jane Pavitt admite că „acest lucru este destul de adevărat, în orice caz în contextul Italiei anilor '70. Există motive economice şi sociale – chiar şi intelectuale – care explică acest lucru. Dar nu trebuie uitat că postmodernismul a însemnat şi un refuz al conceptului de avangardă – să ne gândim la textele lui Habermas!"[2]
Dar atunci când am întrebat-o dacă designul a luat cu adevărat locul artei, curatoarea mi-a explicat că întrebarea mea nu este cu adevărat necesară dacă designul este înţeles în cadrul „câmpului lărgit"[3] pe care îl ocupă din anii '60: „Nu cred că este posibil să spunem că designul nu este deloc critic – în orice caz nu acesta este mesajul expoziţiei noastre. De altfel, nu este nici motivul pentru care am ales să acordăm un rol mai puţin important artei. Aceasta este o expoziţie despre design pentru că are loc la V&A Museum – dacă am fi făcut-o la Tate, ar fi fost cu totul altfel, evident. În opinia mea, designul ca disciplină (sau ca set de discipline, de la modă, până la grafică şi design de produse) devine din ce în ce mai critic şi auto-critic în această perioadă – designul (ca practică, concept şi valoare) devine de asemenea mult mai vizibil – de unde şi caracterizarea în mod frecvent a anilor '80 ca «decada designului». Uneori, aceste două efecte par contradictorii."[4] Pe scurt, designul postmodern îşi propune să nege concepţiile moderniste despre disciplină, cum ar fi bunul gust, funcţionalitatea vizibilă a obiectului – ceainicele Memphis în mod cert pot fi folosite drept ceainice, deşi acest lucru nu este deloc evident din aspectul lor –, ba chiar şi obligaţia ca produsul final al designului să fie un obiect. Privind din perspectiva designului contemporan – care a mers şi pe această cale, printre altele, ceea ce i-a şi provocat slăbirea –, este probabil mai puţin interesant de analizat de ce designul ar trebui să fie interesat de proximitatea dintre el şi artă, dar cu siguranţă această paradigmă artistică avea un sens în contextul postmodern.
După spusele curatorilor, arta nu este o practică separată de design sau de publicitate, dar are totuşi un element critic pe care designul nu îl are întotdeauna. În eseul introductiv din catalogul expoziţiei citim următoarele: „La fel de grăitor a fost faptul că lumea modei a răspuns cu aceeaşi monedă, pretinzând la statutul de avangardă, dar fără dimensiunea criticii sociale radicale pe care un asemenea statut îl implică de obicei."[5] Modă şi design sunt aici doi termeni pentru aceeaşi realitate. Mai departe, este introdus un al treilea termen, echivalent cu celelalte două – publicitatea: „Dick Hebdige a atacat revista (*The Face* – Faţă) în continuarea din 1988 a cărţii sale *Subculture*, intitulată *Hiding in the Light*: „*The Face* este o revistă care în fiecare lună se dă peste cap ca să estompeze graniţa dintre politică şi parodie şi pastişă; între stradă, scenă, ecran; între puritate şi pericol; între mainstream şi margini: să aplatizeze lumea. Căci platitudinea este corozivă şi molipsitoare. Să te uiţi adânc în *Faţa* plată şi goală înseamnă să priveşti o lume în care prezenţa ta nu este necesară, în care nimic nu mai duce la nimic, în care trăieşti ca să trăieşti. Căci platitudinea este prietena morţii, iar moartea este marea nivelatoare (…). Publicitatea preia ştafeta de la avangardă şi tabloul ideii de Post este complet."[6]
Lamentaţia de mai sus face aluzie la o altă problemă, care este şi ea subliniată pe tot parcursul expoziţiei: cea a „postmodernismului care se devoră singur"[7], ceea ce ar trebui să fie şi cea mai mare reuşită a lui. Ironia postmodernă, citarea obsesivă şi nostalgia pentru trecut („o boală cu atât mai sinistră cu cât nu este recunoscută", după spusele lui Jon Savage[8]), precum şi fascinaţia crescândă pentru bani şi lumea businessului, revendică o lectură complexă a obiectelor expuse în spaţiul de la V&A. Până la urmă, fiecare ceainic, fiecare scaun, fiecare video este postmodern pe cât este de modern, este critic pe cât de mult se abandonează grijii excesive pentru aparenţe - este viu pe cât de mult este deja mort. Faptul că expoziţia este realizată acum, la mai puţin de 30 de ani de la „moartea" oficială a postmodernismului (sau a schimbării de paradigmă pe care încă ne mai chinuim s-o explicăm), permiţându-le

stânga, sus:
Frank Schreiner (pentru Stiletto Studios), scaun „Consumer's Rest”, oțel moale placat cu crom, plastic, 1990. Foto: ©V&A Images

dreapta, sus:
Haim Steinbach, „supremely black”, 1985, raft de lemn laminat cu plastic, obiecte ceramică și cutii de detergent din carton. Foto: © Colecție privată

mijloc:
Venturi, Scott Brown and Associates, „Robert Venturi and Denise Scott Brown in the Las Vegas desert with the strip in the background”, 1966. Foto: © Venturi, Scott Brown and Associates

dreapta, jos:
Martine Bedi, „Super Lamp”. Foto: ©Victoria and Albert Museum, London

astfel copiilor să fie în aceeaşi cameră cu părinţii lor şi să se uite la cultura tinereţii acestora, constituie un comentariu exact la afirmaţia că postmodernismul reuşeşte cel mai bine atunci când dă greş. Copiii au două tipuri de reacţii: pe de o parte recunosc elemente ale propriilor lor clişee culturale – MTV, colaje de reviste lucrate în Photoshop etc. – iar pe de alta, râd de aspectul demodat al versiunilor mai vechi ale acestor clişee. Câteodată, un videoclip care are 30 de ani pare mai greu de urmărit decât un film mut: cine ar rezista să se uite la un videoclip *New Order* în ziua de azi fără să încerce un zâmbet amuzat? Logica „subversivă" din spatele unor creaţii postmoderne pare să fi fost sabotată de proximitatea faţă de piaţă, chiar şi/mai ales atunci când această proximitate fusese dictată de logica însăşi. Stilul pare să se uzeze mai repede ca forma, stilul subversiv nefiind nici el o excepţie de la regulă – aceasta ar putea fi o lectură mai degrabă pesimistă a titlului expoziţiei.
O întrebare iscată de această analiză poartă asupra intenţiei curatorilor de a arăta caracterul desuet al exponatelor. În introducere, ei menţionau deja că „ideea lui Pesce că un obiect ar putea oferi indicii despre viitoarea lui desuetudine sau decădere era esenţială pentru strategiile postmodernismului. Tactica de a proiecta (designing) obiecte care păreau conectate la butonul de auto-distrugere era în acelaşi timp o articulare a problematicilor modernismului şi o materializare a sloganului punk «niciun viitor»."[9]
În plus, curatorii menţionaseră, într-o lecţie deschisă cu studenţii de la Royal College of Art, că strategia lor nu fusese aceea de a face o expoziţie postmodernă; m-am întrebat totuşi dacă nu aleseseră o abordare mai subtilă, aceea de a împrumuta nişte modele critice de la postmodernism, cum ar fi cel detaliat mai sus. Jane Pavitt a răspuns: „Cred că efectele «muzeificării» – adică expunerii obiectelor în casete – pot fi similare cu «elucidarea prin desuetudine» – obiectele sunt fosilizate! Însă obiectele postmoderne chiar par foarte conştiente de potenţialul lor de expunere – într-un fel, au deja nostalgia casetei de expunere. Cred că trebuie notate două efecte ale obiectelor postmoderne: în primul rând, am vrut ca vizitatorii să perceapă expoziţia ca pe una istorică, care tratează o mişcare sau un impuls care e deja în trecut, chiar dacă are încă multe legături cu unele tematici contemporane. Aceasta pentru că există o oarecare tendinţă de a vorbi despre postmodernism ca despre un fel de contemporaneitate, iar noi, ca istorici, am vrut să îl punem unde îi este locul, ca să spunem aşa. Aşadar, tot ce se vede în expoziţie a fost creat înainte de apariţia internetului, înainte ca procedeele digitale să fie monedă curentă. Dar postmodernismul a fost deseori profetic, datorită faptului că afirma o lume rapidă, conectată, globalizată care încă nu sosise. Am vrut să arătăm aceste ambe aspecte. Este inevitabil ca unele aspecte ale trecutului recent să pară demodate – *walkmane* Sony, faxuri, telefoane mobile gigantice etc. – şi am încercat să evităm excesul de stereotipuri despre anii '80. Însă oamenii vin cu propriile amintiri şi preconcepţii la o expoziţie care este despre o epocă recentă. Pentru noi, curatorii, acest lucru este cât se poate de ok."[10]
Şi acum putem să întrebăm: ce este postmodernismul? Glenn Adamson este de părere că ar fi o mişcare[11]. Mai mult, postmodernismul ar fi epuizat conceptul însuşi de mişcare, şi acest lucru în ciuda faptului că mulţi dintre cei implicaţi au negat – la momentul respectiv sau acum, după 30 de ani – că ar fi fost vorba de aşa ceva. Întrebarea poate fi pusă şi din alte perspective, spre exemplu din cea a „efectelor" produse de postmodernism; efectul de omogeneizare (arhitecturală) este chiar discutat în introducerea catalogului: „Printre afirmaţiile făcute de (Ada Louise) Huxtable (puternicul critic al *The New York Times*), poate cea mai incisivă a fost aceea că deschiderea postmodernă înspre diferenţe, în momentul în care a fost procesată în funcţie de exigenţele profitului financiar, a început de fapt să producă un urbanism inuman de omogen."[12] De vreme ce nu putem crede că aceasta a fost intenţia artiştilor, arhitecţilor, designerilor etc., cum putem explica această omogeneitate? Explicaţia pe care aş vrea s-o ofer este legată de felul în care sunt folosite paradigmele (culturale/existenţiale) şi deci cum este gândită Istoria în acest caz. În expoziţie, acest fel este catalogat drept *sampling*[13]. „Dacă cineva ar vrea să găsească o singură metaforă pentru a descrie cultura postmodernă a *performance*-ului, o alegere bună ar putea fi «sampling». Fragmentul mixat (*the sample*) seamănă cu citatele istorice, şi ele amplu folosite în practica postmodernă. Exact ca în arhitectură, actul de a reproduce un fragment pre-existent de sunet, imagine sau text creează un strat de complexitate temporală."[14] Cu toate acestea, „Denise Scott Brown ne îndreaptă atenţia dinspre planul gândirii arhitecturale înspre cel al responsabilităţii sociale. Ea îi acuză pe arhitecţii postmoderni că ar fi abandonat idealurile de responsabilitate socială ale anilor '60, alegând în schimb «indulgenţa» (un ecou la afirmaţia succintă a lui David Harvey că „postmoderniştii mai degrabă designează decât să planifice."[15] *Samplingul*, mixajul sunt categorii postmoderne care au schimbat societatea şi cultura în întregime. S-ar putea spune că lucrurile s-au întâmplat în felul următor: toată lumea mixând totul, până la urmă n-a ajuns să mai conteze decât procesul/atitudinea/structura şi nu conţinutul, mai ales nu conţinutul diferitelor fragmente care creează obiectul final. Aşadar, toate obiectele, oricât de diferite ar fi unele faţă de celelalte, până la urmă arată/se simt/semnifică în acelaşi mod; nu sunt decât nişte imagini – sau semne, dacă folosim terminologia lui Baudrillard. Semne vidate de conţinut, aşadar interşanjabile. Am putea chiar spune identice[16].
Cu toate acestea, s-ar putea spune că artiştii contemporani încearcă să depăşească aceste categorii, să elimine lipsa de responsabilitate pe care ele o implică. Noul *sampling* este o utilizare conştientă, ba chiar tragică, a modelelor. Acolo unde paradigmele ar fi fost citate pentru aspectul lor vizual/superficial, sunt acum deconstruite în aşa fel încât structura lor să iasă la iveală. Citarea este înlocuită cu reconstrucţia, estetica de videoclip cu o nouă estetică a naraţiunii. Ipoteza pe care o avansez este că există un interes renăscut pentru document, în sensul în care ceea ce înainte era catalogat ca imagine este acum document (semn al unei pierderi în termeni de emoţie şi câştig în termeni de teorie?). Citarea contemporană este responsabilă şi fie că produce ficţiune, ficţiune falsă sau documentar fals, scopul critic nu este sacrificat plăcerii citatului. Există o oarecare pierdere a atitudinii jucăuşe în favoarea uneia mai serioase, tragice – sau snoabă, când dă greş. În mod cert, această tendinţă tragică a artei contemporane este anunţată deja de postmodernism. „Întreaga operă a lui (Laurie) Anderson, cu bricolajul său eclectic de discipline teatrale, este despre

asumarea unor personalităţi diferite – o mască fragmentară, construită în jurul unui nucleu ce nu poate fi cunoscut. Opera ei poate fi văzută ca un echivalent polimorf, regizat, dar mai puţin concentrat, al proiectului fotografic *Untitled Film Stills* (1977-80) al lui Cindy Sherman. Acest imagini, o combinţie între naraţiuni specifice şi identitate absentă, sunt un punct de referinţă inevitabil pentru istoria artei postmoderne. (...) Descrierea concisă a lucrărilor lui Sherman pe care o propune David Harvey s-ar putea aplica ambelor imagini (cea a lui Sherman şi portretul holografic al lui Boy George, expus la V&A): «Îşi centrează atenţia asupra măştilor, fără a propune vreun comentariu direct asupra semnificaţiilor sociale, în afară de activitatea de a se masca.» (...) În ambele cazuri, identitatea este arătată în procesul fabricării ei din materie crudă. Este în întregime alcătuită din coduri pre-existente."[17] Ceea ce se află în spatele acestor construcţii poate fi analizat mai bine astăzi, într-un moment în care chestiunea identităţii a atins un oarecare paroxism. Obsesia pentru arhivă şi folosirea ei ca o metodă de (re)construcţie a identităţii – în opera lui Deimantas Narkevicius, spre exemplu – provine din imaginea contemporanului ca un loc gol, care trebuie umplut cu naraţiuni pentru a deveni locuibil. Prezentul este o construcţie, realizată într-adevăr din coduri pre-existente, dar atenţia nu mai este concentrată asupra măştii, ca în opera lui Sherman, ci asupra ciocnirii dintre mască şi contextul ei. Condiţia omului contemporan nu este aceea a unui schelet cu o mască, ci a unui fel de *alien*, de extraterestru, într-o lume de care este prea conştient şi care nu îi răspunde la nicio întrebare. De aici obsesia pentru arhive, sursa unei istorii pseudo personale (sau personalizabile).
Istoria nu ne învaţă nimic – este ceea ce omul post-postmodern pare să trăiască.
Expoziţia per ansamblu nu este înecată de teorie – de obicei prezentă sub formă de text, fie imprimată şi lipită pe perete, fie distribuită sub formă de mici cataloage vizitatorului – ci alege să favorizeze aspectul vizual, care este mult mai plăcut şi uşor de digerat. Naraţiunea de pe toată durata expoziţiei – căci ne este spusă povestea postmodernismului prin intermediul personajelor, cadrelor şi obiectelor lui principale – face subiectul mai familiar şi mai uşor de înţeles. Cu toate acestea, nu avem de a face cu o încercare impresionistă şi idiosincratică de a expune postmodernismul; expoziţia demonstrează mai degrabă asimilarea uneia din cele mai rodnice tendinţe ale cinema-ului postmodern: analiza imaginilor cu ajutorul altor imagini. Putem spune că obiectele din expoziţie, indiferent de modul lor de

pagina alăturată:
Peter Saville, „Power, Corruption & Lies", coperta albumului New Order, 1983. Foto: © Peter Saville

stânga:
Cinzia Ruggeri, costum „Homage to Lévi-Strauss", Toamnă/Iarnă 1983-4. Foto: © V&A Images

mijloc:
Jean-Paul Goude and Antonio Lopez „Maternity dress for Grace Jones", 1979. Foto: © Jean-Paul Goude

dreapta:
3. „Wet: The Magazine of Gourmet Bathing no. 20" Septembrie/Noiembrie1979, numărul „Religion". Editat de Leonard Koren. Design de April Greiman în colaborare cu Jayme Odgers

producție, sunt deja imagini, iar expoziția este o analiză critică a acestor imagini realizată prin montajul lor. Cea mai evidentă referință este teoria montajului la Godard, dar un exponent încă activ al acestei tradiții, și un artist extrem de important, este regizorul german Harun Farocki. Intențiile sale didactice – care trebuie înțelese în sensul de critice (filosofice)[18] – se regăsesc în ambiția curatorilor de la V&A. Nu suntem niciun moment confruntați direct cu teoria, dar ne este atrasă atenția continuu (acest lucru poate fi realizat la fel de bine cu imagini șocante sau frumoase), și până la urmă suntem puși față în față cu întrebarea: ce vedem cu adevărat?
Un alt aspect la care Pavitt și Adamson au fost atenți a fost să nu facă o expoziție postmodernă despre postmodernism, evitând astfel impasul stilistic în care a ajuns recent critica modernistă și postmodernistă. O tendință care la un moment dat a fost extraordinar de productivă – să ne gîndim la lectura atât de influentă pe care Deleuze și Guattari au propus-o despre Kafka, cu ajutorul construcției unei *machine desirante* pe măsura demonului literar al scriitorului[19] – s-a transformat în ultimii ani într-un dispozitiv stilistic, care funcționează în felul următor: criticul, în loc să atace direct obiectul pe care își propune să-l investigheze, creează o formă analogă a acestui obiect în scris; în acest mod, construiește un obiect nou, analog cu primul, care ar trebui să-l dezvăluie pe acesta fără a-i distruge misterul. Ceea ce pare a fi suprema lectură poetică este de fapt o metodă complexă de a se ascunde de obiect (și de sine însuși), de a nu-l cunoaște, sub scuza „poeziei". Este de asemenea o înțelegere greșită a creației din partea criticilor, care iau stilul drept formă.[20] Ceea ce face ca expoziția de la V&A să fie atât de plăcută de privit este exact modul direct în care a fost adresat obiectul ei.
Am rugat-o pe Jane Pavitt să tragă niște concluzii despre intențiile lor curatoriale: „Dacă cineva ar trebui să stabilească în ce categorie se află acestă expoziție, care ar fi ea: index / narațiune / celebrare? Eu sunt de părere că ar fi toate trei, dar în lecția deschisă dvs. nu menționați decât narațiunea." Mi-a răspuns: „Aș rămâne în continuare la narațiune. Dar și celelalte două au locul lor – expozițiile/muzeele au de-a face cu impulsul taxonomic, așadar există o tendință de a clasifica și documenta obiecte. Acest lucru face parte din procesul de recuperare al informației, obligatoriu pentru un curator, și este prezentat de obicei sub formă de cataloage și etichete. Dar este vorba de un produs secundar, nu de expoziția principală. Celebrare? În sensul în care ar fi greu să realizezi o expoziție în jurul unui subiect care nu îți place sau față de care ești indiferent – atunci da, are un aspect de celebrare. Dar este temperat de dorința de a plasa obiectele într-un context, de a spune povestea fabricării, diseminării și recepției lor, cu ajutorul unor unelte critice și istorice. Chiar am avut intenția de a sfărâma câteva mituri ale postmodernismului." [21]
Un text în sensul structuralist, expoziția „Postmodernism" este o viziune contemporană asupra unei perioade istorice: o definește drept un obiect al cunoașterii și, pe parcursul acestui proces, pune granițe și evaluează. Până la urmă, creează și ea un mit: postmodernismul ca o lume sau, cum ar spune Jameson, „logica culturală a capitalismului târziu"[22]. Rămâne de văzut dacă este și o lume în care cineva a trăit vreodată.

Note:
[1] *Referința cea mai evidentă fiind versiunea lui Lucy Lippard despre avangarda anilor '60,* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1972.*
[2] *Jane Pavitt în conversație cu autoarea, noiembrie 2011.*
[3] *„Expanded field" este o expresie folosită de Rosalind Krauss pentru a defini noile practici associate cu sculptura în anii '60 și '70. În* Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field*, în Hal Foster, ed.,* The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983.*
[4] *Jane Pavitt în conversație cu autoarea, noiembrie 2011.*
[5] *Glenn Adamson și Jane Pavitt,* Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990. Introduction*, p. 60.*
[6] *Idem, p. 58.*
[7, 8] *Glenn Adamson și Jane Pavitt, Idem, p. 59.*
[9] *Idem, p. 31.*
[10] *Jane Pavitt în conversație cu autoarea, noiembrie 2011.*
[11] *În cadrul unei lecții deschise cu studenții de la RCA, octombrie 2011.*
[12] *Glenn Adamson și Jane Pavitt, Idem, p. 64.*
[13] *Traducerea în română este probabil un alt neologism – „mixaj", în sensul în care un DJ mixează.*
[14] *Glenn Adamson și Jane Pavitt, Idem, p. 54.*
[15] *Idem, p. 65.*
[16] *Pentru formularea „oficială" a acestei teze, vezi Frederic Jameson,* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press Books, 1990.*
[17] *Glenn Adamson și Jane Pavitt, Idem, p. 53.*
[18] *Vezi Harun Farocki,* Reconnaitre et poursuivre*, Ed. du Théâtre Typographique, 2002.*
[19] *Gilles Deleuze & Felix Guattari,* Kafka. Pour une literature mineure*, Ed. du Minuit, 1975.*
[20] *Modelul pentru această tendință rămâne Derrida, cu texte geniale ca „Glas" (1974), iar variantele contemporane în general aleg o formă fragmentară, pare-se în acord cu forma fragmentară a obiectului lor. În UK, texte de acest gen pot fi citite în* The Happy Hypocrite*, sau pe site-urile departamentelor de Critical Writing din universități. Câteva cataloage ale unor expoziții de artă demonstrează că este o tendință prizată printre curatori.*
[21] *Jane Pavitt in conversation with the author, November 2011.*
[22] *Frederic Jameson, idem.*

Postmodernism, Style and Subversion

text by **CRISTINA BOGDAN**

The postulation of the exhibition “Postmodernism. Style and Subversion, 1970-1990”, curated by Jane Pavitt and Glenn Adamson, at the Victoria & Albert Museum in London, is that Postmodernism is essentially defined by design, from the point of view of design. Even when Postmodernism is seen through the art, architecture, literature it produced, the fact that this is thought of as a design exhibition implies that what unifies all these manifestations of Postmodernism is design. A very bold affirmation for anyone trained in the traditional – or better yet, modernist – optic, according to which the Arts (with capital A, of course) embody an epoch's *Zeitgeist*. Having myself studied in the traditional-critical milieu of the French capital, I saw this as a provocation, only to understand later – after an exchange with the curator – that this is by no means the main point of the show, rather a normal viewpoint in a culture in which the crafts have played a significant role since the beginning of Modernism. The discussion that follows highlights issues about the understanding of this show and of the cultural premises that made it possible.

“Postmodernism” is a *Wunderkammer* of objects of the 70s and 80s, chosen from the emblematic practices of the period – architecture, object and costume design, video and film, printmaking, graphic design, plus reminders of 'traditional' practices such as painting and sculpture. In a dim light setting, shiny sparkling objects attract the eye at every pace. Smaller environments are created for specific situations – such as the Las Vegas project of the architects Denise Scott Brown and Robert Venturi – but the general impression is that the multitude of items accounts for Postmodernism's the renewed interest for the object, as opposed to the previous attempts of “dematerializing” art[1].

But can we understand by the fact that Postmodernism's avant-garde is represented by design movements (especially Radical Design in Italy, a movement that bears a striking resemblance to the artistic avant-garde of the beginning of the century) – that design has taken art's place, first mimicking it, then reaching its ideal form and eventually pushing art away from the scene, replacing it? In a written and verbal exchange about the show, Jane Pavitt states “there is some truth in this – certainly in Italy in the 70s. There are economic and social reasons for this too, as well as intellectual ones. But postmodernism also signalled a retreat from a clear concept of an 'avant-garde' – think of Habermas!”[2] But when questioned whether design had actually taken art's place, the curator explains that this question is not really necessary if design is considered in the “expanded field”[3] it has been occupying since the late 60s: “I don't think it true at all to say that all design is uncritical – and it certainly isn't the message of the exhibition. It is also not the reason we chose to give fine art a lesser role. This is an exhibition about design because it is in the V&A – if we had done this at the Tate, it would be different, of course. I think that design as a discipline (or cluster of practices, including fashion, graphics, product etc.) does acquire greater levels of criticality and self-consciousness during this period – 'design' (as a practice, concept and value) also gains greater public visibility – hence the frequent description of the 80s as the 'designer decade'. Sometimes those two effects seem contradictory.”[4] To put it simply, postmodern design sets out to negate the modern established conceptions about the discipline, such as good taste, the visible functionality of the object – Memphis teapots can certainly be used as teapots, although one would not be quick to tell that from their appearance –, or even the necessity for the final product of design to be an object at all. From the standpoint of contemporary design, which has taken this route among others – which resulted in its weakening – it is perhaps less obvious why design should be so concerned with its proximity with art, but certainly the artistic paradigm made sense in the postmodern context.

Fine art, according to the curators, is not distinct from fields such as design and publicity, but it does have a critical element that design doesn't always have. They state in the catalogue's introductory essay: “Equally telling was the fact that the world of fashion responded in kind, claiming the status of an avant-garde, but without the dimension of radical social critique usually implied by that phrase.”[5] Fashion and design here are terms describing the same reality. Further on, a third term is introduced as an equivalent to the previous two, namely 'publicity': “Dick Hebdige took aim at the magazine (*The Face*) in his 1988 follow-up to *Subculture*, a book entitled *Hiding in the Light*: “*The Face* is a magazine which goes out of its way every month to blur the line between politics and parody and pastiche; the street, the stage, the screen; between purity and danger; the mainstream and the 'margins': to flatten the world. For flatness is corrosive and infectious … To stare into the flat, blank *Face* is to look into a world where your actual presence is unnecessary, where nothing adds up to much anything anymore, where you live to be alive. Because flatness is the friend of death and death is the great leveler… Advertising takes over where the avant-garde left off and the picture of the Post is complete.”[6]

This lamentation hints at another issue, which is outlined throughout the exhibition: that of “postmodernism eating itself”[7], which supposedly is its finest achievement. Postmodern irony, obsessive quotation and nostalgia for the past (“a disease all the more sinister because unrecognized”, according to Jon Savage[8]), plus its increasing fascination with money and the business world, claim a complex reading of the objects displayed in the show. Eventually, every teapot, every chair, every video is postmodern as much as it is modern, is critical as much as it indulges into an excessive care for appearances – is alive as much as it is already dead. The fact that this show should be put together less than 30 years after the official 'death' of Postmodernism (or the shift in paradigm we are still striving to explain), allowing the children to be in the same room as the parents, with the former watching the latter's culture deploy before their eyes, is a comment on exactly the statement that Postmodernism is at its best when it fails. Children both recognize elements of their own cultural clichés – MTV, Photoshop-like collages in magazines, etc – and laugh at the outmoded look of their older versions. At times, a 30 year-old video seems harder to watch than a silent movie: who can watch a *New Order* video clip and not feel the desire to push a little amused laugh? The “subversive” logic behind certain Postmodern creations seems to have been sabotaged by the proximity with the market, even/especially when this proximity was dictated by the logic itself. Style seems to wear out quicker than form, subversive style being no exception to that – such could be a rather pessimistic reading of the exhibition title.

A question that arose from this analysis concerned the curators' intention to make visible in the display the obsolete character of the pieces. Already in the introduction piece, they mention that “Pesce's idea that an object might offer an elucidation of its own eventual obsolescence or decay was a key to the postmodern strategies of the period. The tactic of designing objects that seemed hardwired to self-destruct was both an articulation of the problematic of modernism, and a materialization of the punk slogan 'no future'.”[9] Furthermore, they had mentioned their strategy was not to make a postmodernist show, but I wondered whether they had chosen the more subtle approach of borrowing certain critical models from Postmodernism, such as the one above. Jane Pavitt answered: “I think the effects of 'museumification' – i.e. putting objects on display or in cases – can have a similar effect to the 'elucidation of obsolescence' – i.e. they are fossilized! But postmodern objects do seem highly aware of their exhibitionary potential – in a sense they are longing for the glass case (putting it all out for display perhaps). I think there are two effects of postmodern objects worth noting – first, we wanted the visitor to see this as a historical show – a movement or impulse that is in the past, even if it demonstrates a strong relationship to current themes. This is because there has been a tendency to talk about postmodernism as a kind of vague 'contemporariness' – and, as historians, we wanted to put it in its place, so to speak. So, everything in the show that you see was made before the advent of the WWW, before digital processes were commonplace, etc. But postmodernism was often premonitory, as it was predicated on an idea of a speeded up, connected, globalised world which hadn't quite arrived yet. So we wanted to show both aspects of this. It is inevitable that certain aspects of the recent past will look 'quaint' – Sony walkmans, fax machines, giant mobile phones etc – we tried to avoid too much 80s stereotyping, but people will bring their own memories and preconceptions to a show which is about a period of recent memory. And, as curators, we think that's fine.”[10]

And now we can ask: what is Postmodernism? According to Glenn Adamson[11], Postmodernism is a movement. His take on the matter is that Postmodernism exhausted the concept of a movement, even though many of those involved denied – at the time, or now, 30 years later – that they were starting anything like that. The question can be tackled from another point of view, that of certain “effects” of Postmodernism, among which, that of the resulting (architectural) homogeneity is also discussed in the catalogue's introductory essay: “Among the points made by (Ada Louise) Huxtable (the powerful critic of *The New York Times*), perhaps the most incisive was that postmodernism's embrace of difference, once it was processed according to the exigencies of profit margin, was actually producing an urbanism of soul-crushing homogeneity.”[12] Since we cannot believe this was the intention of the artists, architects, designers, etc, how can we explain this homogeneity? My personal explanation lies in the usage that is being made by models, and consequently by History. In the exhibition, this is referred to as sampling. “If one were seeking a single metaphor to bind together postmodern performance culture, a good choice might be 'sampling'. The sample resembles the historical quotations that are used widely in postmodern practice. Just as in architecture, reproducing a pre-existing fragment of a sound, image, or text creates a layer of temporal complexity.”[13] But also “Denise Scott Brown directs our attention away from that plane of architectural thought, and toward the question of social responsibility. She charges that 'PoMo' architects abandoned 1960s ideals of social responsibility and instead decided to 'license indulgence' (echoing David Harvey's concise statement that 'postmodernists design rather than plan')”[14]. Sampling, mixing

deasupra:
Imagini din expoziția „Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990", 2011. Foto:© V&A Images

are categories of Postmodernism that have changed society and culture entirely. What seems to have happened is this: when everyone mixes everything, it is just the process/attitude/structure that finally matters, not the content, and especially not the content of the different fragments that create the final object. Therefore, all objects, different from each other as they may be, end up looking/feeling/meaning the same; they are mere images – or signs, if one chooses the Baudrillard terminology. Signs devoid of content, therefore interchangeable. One may even say – identical[15].
Yet today it seems that artists are trying to go beyond these categories, to eliminate the lack of responsibility they bring about. The new sampling is a conscious, even tragic use of models. Where models would only be quoted for their visual/superficial aspect, they are now deconstructed in order for their structure to be unveiled. Quotation is replaced with reconstruction, video clip aesthetics with a new aesthetics of the narrative. As a personal hypothesis, I would say that there is a renewed interest for the document, in the sense that what was previously an image is now a document (a sign of the loss in terms of emotion, and the gain in terms of theory?). Contemporary quoting is responsible, and even when it produces fiction, false fiction or false documentary, the critical purpose is never sacrificed to the pleasure of quotation. There is a certain loss of the playful attitude in behalf of one that is more serious, tragic – or stuck up, when it misses its point.
To be sure, this tragic tendency of contemporary art is announced by Postmodernism itself. (Laurie) Anderson's work, with its eclectic bricolage of performance disciplines, is all about assuming different guises – a fragmentary persona built around a teasingly unknowable core. Her work might be considered a polymorphous, staged equivalent to Cindy Sherman's rather more focused photographic project *Untitled Film Stills* (1977-80). With their combination of specific narrative and absent identity, these images are an inevitable reference point for postmodernism in art history. (…) David Harvey's concise description of Sherman's work could apply equally to both images (Sherman's and the portrait of Boy George): 'They focus on masks without commenting directly on social meanings other than on the activity of masking itself.' (…) In each case, identity is shown in the process of its own construction from raw material. It consists entirely of pre-existing codes."[16]
What underlies these constructions can be more clearly analyzed today, when the question of identity has reached a certain paroxysm. The obsession for the archive and its usage as a means to (re)construct identity – in Deimantas Narkevicius' work, for example – comes from the understanding of the contemporary as a void place which one needs to fill with narratives in order to make it livable. The present is a construction, indeed made out of pre-existing codes, but the focus is no longer on the mask as in Sherman's work, but on the clash between this mask and its context. The condition of the contemporary man is not that of being a skeleton with a mask, but a complete alien in a world he is too aware of and which does not answer to any of his questions. Hence the obsession for the archives, a pseudo personal (or personalizable) history.
History teaches us nothing – is what Post-postmodern man seems to experience.

The show on the whole is not heavy with theory – in most cases present in the form of text, whether it is posted on the wall or printed on papers that are given to the visitor – but instead favors the visual aspect, which is more appealing and easier to digest The narrative that spans through the show – we are being told the story of Postmodernism through its main characters, settings and objects – adds to the familiarity of the subject and aids its comprehension. Yet this does not signify that we are faced with an impressionistic and idiosyncratic attempt of exhibiting Postmodernism; the show rather proves an assimilation of one of the most fruitful tendencies in postmodern cinema: analysis of images through images. It can be said that the objects of the show, in whatever media they are fashioned, are already images, and the show itself is a critique of these images through their montage. One necessarily thinks of Godard's theory of montage, but perhaps the greatest exponent of this tendency in the latest years is German film maker Harun Farocki. His didactic intentions – to be understood more in the sense of critical (philosophical)[17] – match those of the curators of this show. Nowhere are we confronted directly with theory, but always our attention is awakened (this can be done by deranging as well as by beautiful images), and finally what we face is the question of what it is that we really see.
Another aspect that the curators obviously cared for was not to make a postmodern exhibition about Postmodernism, thus avoiding the stylistic dead end which late modern and postmodern critique reached. A tendency once exceptionally fruitful – think of the seminal reading of Kafka that Deleuze and Guattari attempted through the creation of a machine desirante to match this author's literary demon[18] – has, in recent years, turned into a stylistic device, which functions as follows: the critic, instead of addressing the object of his inquiry directly, creates an analogous form of this object in his writing; he thus constructs a new object, analogous to the first one, supposedly able to reveal it without destroying its mystery. What sounds like the ultimate poetical reading is in fact a complex new manner of hiding away from the object (and oneself), not attempting to know it under the excuse of 'poetry'. It is also a false understanding of creation on the part of the critics, who mistake style for form.[19] What makes the exhibition at the V&A so pleasing to watch is precisely the direct manner in which its object is addressed.
I asked Jane Pavitt to conclude about her intentions: "If one could define the category under which this exhibition falls, would it be: index / narrative / celebration? I make the hypothesis that it s the three of them, but you only mentioned the narrative in your talk." Her answer was: "I'd still go for narrative. But the other two have their place – certainly – exhibitions/museums are about a taxonomic impulse, so there is a tendency to want to classify, document, the objects. That's a process of the retrieval of information that is necessary to the curator, I suppose, and is presented in the form of catalogue and labels. But I would say it's a sideline, not the main show. Celebration? In the sense that it would be hard to mount an exhibition of a subject that you disliked, or were indifferent too – then yes, it has celebratory aspects. But it's tempered with a desire to put the objects into context, to tell stories of making, dissemination and reception which is done with a critical and historical apparatus. We did want to bust some of the myths of postmodernism."[20]
A text in the structuralist sense, the exhibition "Postmodernism" is the contemporary take on a historical period: it defines it as an object of knowledge and, in this process, necessarily takes sides, places borders and evaluates. Eventually, it also creates a myth: postmodernism as a world in its own or, as Jameson put it, the "cultural logic of late capitalism"[21]. Now – is it the world anyone ever lived in?

Notes:
[1] *One thinks, of course, of Lucy Lippard's account of the 60s avant-garde,* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, *University of California Press, 1972.*
[2] *Jane Pavitt in conversation with the author, November 2011.*
[3] *This is an expression used by Rosalind Krauss to define the new practices associated with sculpture during the 60s and 70s. See Rosalind Krauss,* Sculpture in the Expanded Field, *in Hal Foster, ed.,* The Anti-Aesthetic, *Bay Press, 1983.*
[4] *Jane Pavitt in conversation with the author, November 2011.*
[5] *Glenn Adamson and Jane Pavitt,* Postmodernism: Style and Subversion 1970–1990. Introduction, *p. 60.*
[6] *Idem, p. 58.*
[7] *Glenn Adamson and Jane Pavitt, Idem, p. 59.*
[8] *Idem, p. 59.*
[9] *Glenn Adamson and Jane Pavitt, Idem, p. 31.*
[10] *Jane Pavitt in conversation with the author, November 2011.*
[11] *Open class with the RCA research students, October 2011.*
[12] *Glenn Adamson and Jane Pavitt, Idem, p. 64.*
[13] *Glenn Adamson and Jane Pavitt, Idem, p. 54.*
[14] *Glenn Adamson and Jane Pavitt, Idem, p. 65.*
[15] *For the established formulation of this theory, see Frederic Jameson,* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, *Duke University Press Books, 1990.*
[16] *Glenn Adamson and Jane Pavitt, Idem, p. 53.*
[17] *See Harun Farocki,* Reconnaitre et poursuivre, *Ed. du Théâtre Typographique, 2002.*
[18] *Gilles Deleuze & Felix Guattari, Kafka. Pour une literature mineure, Ed. du Minuit, 1975.*
[19] *All the critical pieces that opt for a fragmentary form, supposedly in accordance with the fragmented character of their object, fall under this category. It is the kind of writing one finds in art writing journals such as* 'The Happy Hypocrite'.
[20] *Jane Pavitt in conversation with the author, November 2011.*
[21] *Frederic Jameson, idem.*

Pipilotti Rist – Eyeball Massage. Exerciţii de visare împreună

Galeria Hayward
Southbank Centre, Londra
20 septembrie 2011 - 8 ianuarie 2012

text de **SIMONA NASTAC**

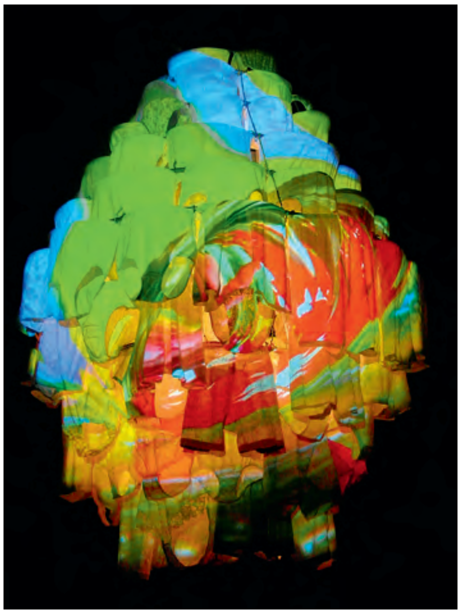
***Eyeball Massage** pare o promisiune minoră pentru o expoziţie care rescrie limita dintre vis şi realitate, subjugând privitorul să experimenteze profunzimi irealizabile despre diferitele niveluri ale existenţei şi percepţiei ei.*
Într-o vastă retrospectivă la galeria Hayward din Londra, compusă din peste 30 de lucrări, artista Pipilotti Rist urmăreşte chiar mai mult: să extindă sfera de înţelegere a artei video, să genereze noi condiţii conceptuale şi materiale ale mediului dincolo de constrângerile ecranului bidimensional.

Încă de la debutul din anii 1980, Rist a revoluţionat modul în care ne raportăm la imaginea filmică, alterând deliberat perspectiva privitorului, obligat să se întindă pe podea, să se aşeze în genunchi sau să se ridice pe vârfuri pentru a vedea lucrările. Corpul uman este esenţial pentru creaţia artistei, atât în interiorul imaginii, cât şi în afara ei: corpul - peisaj, corpul - vehicul, corpul - mutant, dar mai ales corpul liber de tabuurile socio-culturale. Una dintre primele lucrări de referinţă în acest sens este *A Peak Into The West – A Look Into The East*, o structură piramidală fixată transversal pe perete (ca un fascicul luminos pe ecranul de proiecţie), prevăzută cu găuri pentru capetele spectatorilor, care urmăresc în picioare şi în întuneric un film de cinci minute numit *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986). Filmul o prezintă pe Rist însăşi, cântând şi dansând pe jumătate dezbrăcată, ca într-un ritual exorcist. Instalaţia combină experienţa colectivă a sălii de cinematograf cu intimitatea monitorului TV, într-o formă care ocultează distincţia între film şi non-film, prezenţă corporală şi reprezentare.

O lucrare la fel de complexă este *Suburb Brain* (1999), compusă din macheta unui bungalow şi imagini video multiple proiectate diferit: pe peretele din spatele casei, o femeie la volan monologhează uniform; pe faţada transparentă zărim ce se întâmplă înăuntru, iar o a treia imagine, proiectată diagonal, dezvăluie un colaj sculptural din ambalaje de plastic alb, desfăşurat pe înălţimea peretelui galeriei. Proiecţiile nu urmăresc o succesiune logică, narativă, ci par să fie mai curând produsul memoriei afective, al subconştientului care reciclează aleatoriu fragmente de realitate percepută în spaţii şi durate distincte. Mai mult, dimensiunea cinematică a lucrării este dublată de calitatea poetică derivată din alternanţa sunetului şi a tăcerii, din tensiunea dintre elementele statice şi cele dinamice, dintre cotidianul derizoriu şi imaginaţie. Artista defineşte instalaţia ca „poem audio-vizual, în care ceea ce vezi cu ochii deschişi e dificil de reconciliat cu ceea proiectează ochii minţii".

Rist explorează teme universale legate de feminism, natură şi narcisism, dar interpretarea sa rămâne fluidă şi personală. Lucrările par extensii ale corpului şi minţii ei: incursiuni endoscopice în esofag şi intestine, ca în *Digesting Impresions* (1996); ecografii inedite ale abdomenului cu funcţiile sale contradictorii, precum în *Massachusetts Chandelier* (2010), alcătuit din lenjerie intimă donată de familie şi prieteni; sau confesiuni spontane ale unei feminităţi vulnerabile, cum se întâmplă în *Selfless In The Bath Of Lava* (1994) – o instalaţie miniaturală în podeaua galeriei, pentru care trebuie să fii la fel de empatic şi alert ca Gulliver în Lilliput.

Frumuseţea feminină, spiritul anarhic, subversiunea creativă şi umorul subtil modelează o viziune escapistă asupra vieţii, deschisă infinit posibilităţilor, dar violenţa şi moartea transpar incurabil, chiar şi în acest univers alternativ. Instalaţia centrală a expoziţiei, *Lobe of the Lung* (2009), proiectează imagini supra-saturate cromatic pe trei ecrane uriaşe, pentru privitorii aproape în transă, abandonaţi confortabil în moliciunea pernelor de catifea. Lalele senzuale, mere coapte şi purceluşi apetisanţi locuiesc o lume feerică, în care natura şi civilizaţia nu par să ascundă nimic ambivalent. Iluzia este distorsionată, însă, când fructele putrezesc, o maşină distruge



florile și sânge menstrual invadează ecranele, scurgându-se pe picioarele unei femei. Artista manipulează natura prin efecte cinematografice, destabilizează ordinea dată și re-imaginează limbajul, recirculând reprezentările în contexte cu un nou sens.

Nimic nu pare să fie ceea ce se vede; expoziția este un exercițiu de politică a experienței, de visare împreună (ca în *Inception* de Christopher Nolan), în care privitorii consumă și produc simultan imagini, după reguli din ce în ce mai flexibile. Pipilotti Rist se alătură, astfel, seriei de artiști definitorii pentru noțiunea de „expanded cinema" (Peter Weibel, Valie Export, Tony Conrad, Steina Vasulka, Nam June Paik etc. etc.), în care epuizarea, radicalizarea și extensia capacităților filmului și artei video sunt realizate prin fertilizarea cu noi viziuni și tehnologii.

pagina alăturată:
Selfless In The Bath Of Lava, 1994, instalație audio-video (video still)
Monitor de 4 x 5 cm. Foto: courtesy the artist, Hauser & Wirth

sus, de la stânga la dreapta:
1. Digesting Impressions, 1993, Instalație la Stampa, Basel/Elveția
Video-instalație. Foto: Walter/Spehr, courtesy the artist, Hauser & Wirth
2. Lobe Of The Lung (2009), Instalație la Hayward Gallery. Foto: Linda Nylind, courtesy the artist, Hauser & Wirth

mijloc:
Administrating Eternity (2011), Instalație la Hayward Gallery. Foto: Linda Nylind, courtesy the artist, Hauser & Wirth

jos, de la stânga la dreapta:
1. YOGHURT ON SKIN – VELVET ON TV, 1994 (video still)
Instalație audio-video. Foto: Anders Guggisberg, courtesy the artist, Hauser & Wirth
2. Massachusetts Chandelier, 2010
Instalație la Luhring Augustine, New York Video installation
Foto: © 2010 Mark Rifkin / twi-ny.com

FIAC 2011 „a eclipsat" Frieze

Grand Palais & Hors-les-Murs, Paris
20-23 octombrie 2011

text de **SIMONA NASTAC**

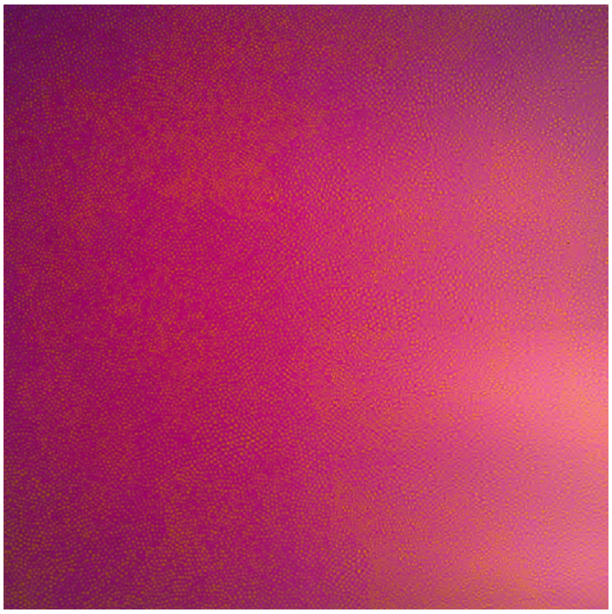
Mai concentrată, mai puţin „naţionalistă", mai selectivă decât de obicei şi cu vânzări peste aşteptări, ultima ediţie FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain) Paris (19-23 octombrie 2011) a luat prin surprindere şi presa şi galeriştii din Paris sau de aiurea. Plasat imediat după un alt târg prestigios (Frieze din Londra), FIAC a eclipsat totuşi evenimentul englez, se pun de acord numeroşi actori importanţi ai târgului parizian. Deja presa internaţională vorbeşte despre FIAC ca despre un geamăn al altui târg reputat, Art Basel.

Probabil acest lucru se datorează, parţial, unei particularităţi a FIAC, cu greutate în vreme de criză: spre deosebire de Frieze, de exemplu, târgul parizian nu este numai o piaţă dedicată artei contemporane, mai „fluctuantă", şi, în consecinţă, mai nesigură. Pentru colecţionarii de „moderni" precum Degas, Picasso, Mirò sau Victor Brauner şi Tristan Tzara, FIAC nu este un eveniment de neglijat. Pentru a răspunde acestei provocări, ediţia următoare Frieze va include, probabil, după cum se zvoneşte deja, o secţiune specială dedicată artei moderne. Anul acesta au fost invitate mai puţine galerii – doar 168, pe când în 2010 au fost invitate 194 – întrucât una dintre locaţiile „clasice" ale evenimentului, faimoasa Cour Carrée du Louvre, a fost închisă pentru a fi restaurată. Numeroşi galerişti francezi s-au arătat nemulţumiţi de a se vedea tăiaţi de pe lista expozanţilor, declară Jennifer Flay, directoarea generală a târgului. Pe de altă parte, galeriştii francezi invitaţi au fost încântaţi să expună cu toţii într-o singură locaţie, chiar şi cu mai puţin spaţiu. Deşi proporţia galeriilor franceze a scăzut anul acesta, de la 38% la 32%, FIAC rămâne, în cuvintele lui Jennifer Flay, „cel mai naţional dintre târgurile internaţionale". Procentual, galeriile care au expus pentru prima dată la FIAC au fost majoritar newyorkeze, printre acestea numărându-se Matthew Marks, Eleven Rivington, Andrew Kreps, Michele Maccarone sau Friedrich Petzel. Pentru a face faţă incertitudinii financiare conjuncturale, unii galerişti au decis să aducă la Paris lucrări semnate de nume foarte cunoscute, valori
sigure adică. De exemplu, pe standul galeriei Gmurynska, puteau fi văzute lucrări datând din anii '50 ale lui Robert Indiana sau o pictură suprarealistă de Juan Miro, cotată cu 1.500.000 de euro. Directorul galeriei, Mathias Rastorfer, arată că pe piaţa de artă „a crescut foarte mult cererea pentru opere clasice de artă". De asemenea, catalogul de anul acesta al târgului a inclus, printre alte semnături „clasice", 11 lucrări de pictorul şi fotograful Richard Prince, 12 de Andy Warhol şi 12 de artistul american Donald Judd.

În timp ce, la primul nivel, deschis publicului după o pauză considerabilă, puteau fi văzute artefacte expuse de galerii mai recente, la parter au fost plasate lucrări prezentate de „grei" ai artei contemporane pariziene, galerii precum Kamel Mennour, Emmanuel Perrotin sau Yvon Lambert, dar şi galerii internaţionale ca newyorkezele Matthew Marks, Metro Pictures sau Pace Gallery. Unul dintre standurile cele mai apreciate de presa internaţională a fost cel al galeriei londoneze Victoria Miro, care a adus lucrări semnate de artista japoneză Yayoi Kusama. Publicul francez era deja familiarizat cu stilul său după ce Centre Pompidou i-a dedicat recent o expoziţie solo. Cu toate acestea, Glenn Scott Wright, unul dintre directorii galeriei, mărturiseşte că nu a înregistrat vânzări foarte bune.

pagina alăturată:
Damien Hirst, Where Will it End. Foto: courtesy the artist, Hauser & Wirth

de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Yayoi Kusama, Untitled, Victoria Miro Gallery
2. Mircea Cantor, Monument for the end of the world, 2006
și Andrei Cădere, Barre de Bois Rond, 1975, Yvon Lambert
3. Yayoi Kusama, Kei Chan, 2011, Victoria Miro Gallery
4, 5. Anish Kapoor, Untitled, 2011, Lisson Gallery
6. Yaoi Kusama, Untitled



Anish Kapoor, celebru mai ales pentru instalații gigantice și spectaculoase precum „Leviathan” de la Grand Palais (Paris), a fost prezent prin câteva lucrări mult mai modeste ca dimensiuni, mai „decorative și mai burgheze”, cum comentează presa franceză. Lucrările sale au fost expuse în standurile mai multor galerii britanice, ele părând a fi versiuni ale aceluiași obiect artistic: o lentilă concavă metalică, de diferite nuanțe (negru la standul galeriei Kamel Mennour, verde la Galeria Continua, purpuriu la Kukje/Tina Kim și roșu la Lisson). Galeria londoneză „White Cube” a vândut unui colecționar european cu 2,8 milioane de dolari lucrarea „Where Will It End?” concepută de Damien Hirst, o sculptură cu o sută de pești în formaldehidă. Achiziția exorbitantă a fost comentată adesea ironic de presa franceză, dar și de unii colecționari prezenți la FIAC. Printre vânzările foarte scumpe se numără și câteva desene semnate de Louise Bourgeois (1.000.000 de dolari) la standul galeriei Cheim & Readi sau un ecran de Murakami cotat de Galeria Perrotin la peste 2.000.000 de euro.
Plan B (Berlin, Cluj), singura galerie românească prezentă la târg, a vândut cu 30.000 de euro lucrarea „Dr. Joseph”, semnată de Adrian Ghenie. De asemenea, Plan B a mai expus la FIAC lucrări semnate de artiștii Gheorghe Ilea, Ciprian Mureșan, Navid Nuur, Miklos Onucsan, Șerban Savu și Gabriela Vanga.

Arta „inutilă" a lui Mircea Cantor. Exerciţiu de deconstrucţie

Centrul de artă contemporană de la Ivry-sur Seine (CREDAC), Franța
16 septembrie-18 decembrie 2011

text de **LUCIA POPA**

Laureat al prestigiosului premiu Marcel Duchamp 2011, decernat pe 22 octombrie în cadrul FIAC Paris, Mircea Cantor a fost, în această toamnă, unul dintre subiectele preferate ale presei culturale franceze, de la „Le Figaro" la postul de radio „France Culture". Premiul Marcel Duchamp este acordat unui artist contemporan rezident în Franţa şi a mai recompensat personalităţi precum Thomas Hirschhorn, Dominique Gonzalez-Foerster, Mathieu Mercier.

În acelaşi timp aproape, s-a deschis publicului şi „More Cheeks than Slaps" („Mai mulţi obraji decât palme"), prima expoziţie personală a lui Cantor în regiunea pariziană. Curatoriată de Claire le Restif, expoziția poate fi văzută până pe 16 decembrie la Centrul de artă contemporană de la Ivry-sur-Seine (CREDAC). „More Cheeks than Slaps" reuneşte lucrări noi şi mai vechi ale artistului care, împreună, funcţionează ca un tratat de descompunere al lumii.
Astfel, „materialul" cu care lucrează Cantor cel mai adesea este, se pare, negaţia, nu în sensul de distrugere a lumii, ci ca *deconstrucție derridiană*. Acest exerciţiu funcţionează pe trei niveluri: ontologic, epistemologic şi axiologic. Deconstrucția sa este, mai întâi, o gramatologie care se aplică nu numai asupra discursurilor, ci asupra imaginarului chiar, în faza sa gestativă, înainte de a se articula în discurs. „Imaginarul" trebuie înțeles aici ca dublură sau reprezentare a fenomenelor.

Să ne uităm, de exemplu, la lucrarea «Rainbow», expusă la CREDAC, într-un spaţiu scăldat în lumină naturală. Sticla incoloră pe care este pictat curcubeul aproape că se dizolvă în lumina zilei (de altfel, curcubeul, ca fenomen natural, este, totuşi, lumină descompusă). Cele şapte semicercuri de culori – cifră fetiş frecventă în arta lui Cantor – sunt pictate la o distanţă de câtiva centimetri unul de altul. Şi mai de aproape descoperi că, de fapt, jumătăţile de curcubeu sunt coroane de spini, şi, în continuare, că sunt compuse din amprente, dispuse în lanţ, pe orizontală. Curcubeul de la CREDAC propune două simboluri antagonice: este, în acelaşi timp, simbol al transcendenţei (legătura cer-pământ), cât şi al cenzurii, al limitei (sârmă ghimpată). Acest exerciţiu de descompunere a unei imagini este, de fapt, laitmotivul lui Cantor, deconstrucţia lumii prin negare, radiografierea ei până la aneantizarea aparenţelor. Curcubeul său nu este ceea ce pare a fi, aşa cum nici lumea nu este – fenomenologie prin negare a lucrurilor. Asemănător poate fi „citită" şi lucrarea care a dat titlul expoziţiei – „More Cheeks than Slaps" – o instalaţie de neon, reprezentând aceste cuvinte. Înţelegerea acestor opere se face prin reflexie, în oglinda plasată ca un „dicţionar explicativ" în faţa instalaţiei. Dacă Noul Testament schimbă etica răzbunării şi a pedepsei din Vechiul Testament într-una a toleranţei şi a iertării, Cantor merge mai departe, ironizând delicat imboldul hristic la masochism şi la pasivitate în faţa violenţei. Această mecanică de mesaj a istoriei – fiecare epocă are morala sa, „testamentul" propriu – devine subiect de biopsie în instalaţia de la CREDAC. În acelaşi timp, forţând vizitatorii să privească în oglindă pentru a citi mesajul, lucrarea se adresează puternic individual, translatând mesajul dinspre general înspre personal.

Stranie alăturare de cinism şi diafan, lucrările lui Cantor sunt o prezenţă prin negare sau prin absenţă, paradoxal. Se neagă în permanenţă pe sine şi neagă Lumea ca reprezentare. Ca toate proiectele care au lăsat urme în istoria artei, nici lucrările sale nu scapă logicii *sine qua non*, ca de domino în cădere, a avangardelor: interogarea, deconstruirea şi, în cele din urmă, negarea artefactelor anterioare. Deplângând lipsa de inocenţă a lumii („nimic nu este inocent", cum spune adesea), el desface discursurile asupra ei (deconstrucţia epistemologică) pentru a regăsi miezul suculent al realităţii „corupte" de privirile ideilor şi ale Artei. Însă Cantor nu neagă arta

anterioară, ci însăși înțelegerea realității și propria sa artă sau discursul asupra ei. Gestul acesta reprezintă transgresiunea artistului, prospețimea cu care se adaugă el istoriei artei: anume că nu contestă discursuri artistice anterioare, ci discursuri asupra realității chiar.
În același timp, acesta este și stratul *iconologic* al artei sale, urmând distincția clasică a lui Erwin Panofsky: aici este măduva inervată de idei care subîntinde lucrările lui. Intervievat frecvent cu privire la semnificațiile unei opere sau alta, Cantor aproape nu afirmă vreodată: arta lui *nu* este „nici slogan, nici mister", nici operă de „simbolist", nici mistică, nici artă angajată, nici artă în sine. În final, ea este suma acestor negații, ca și realitățile negate în cuprinsul lor, antimaterie artistică, niciodată cumva anume, afirmativă.

Lucrările lui Cantor nu sunt nici neutre axiologic: ele mereu decojesc aparențele, punctând iluziile manipulate. De exemplu, „Fishing Fly", o sculptură din cadrul expoziției de la CREDAC, este un alt exercițiu de deconstrucție, de data aceasta cu mai puțină substanță filosofică, însă cu încărcătură etică. Lucrarea reprezintă un avion de vânătoare, prins cu un cârlig mare aurit, ca de pescuit. „Fishing Fly" este un joc de cuvinte, „Fly" însemnând în engleză și „muscă", dar și „zbor". Deconstruiește din nou, acum, învelișul axiologic al lumii. Aluzia imediată este la „minciuna" din spațiul mediteraneean, războiul din Libia fiind una dintre ținte. Pescar de minciuni, Cantor arată că, în fond, iluziile asupra realității trebuie decojite asemenea unei cepe pentru a ajunge la miez. Căutarea adevărului se face prin obiecte-metafore ale inversului acestui adevăr: avionul său nu este nici un prădător, nici o victimă, seamănă cu avioanele de tablă făcute din cutii de suc de către copiii din zonele sărace ale lumii însă nu este o jucărie. Seducția marțială contrastează cu imaginea inocenței, în seria de surprize oferite odată cu guma de mestecat, pe care le-a colecționat Cantor în copilărie. Vignetele ilustrează tancuri, avioane de vânătoare, elicoptere etc și au fost apoi strânse pe un panou de artist, după ce le-a adăugat foițe de aur de forma aceluiași cârlig de undiță. Cele 69 de vignete sunt o „Kamasutra a artei războiului", spune el.

Tot sub forma unei negații se înfățișează și lucrarea video de câteva secunde „I decided not to save the world", în care un copil spune zâmbind această frază, într-o scenă de drum cu trenul. Mesianismul contemporan, crede Cantor, este o ipocrizie, fie că acesta se numește război împotriva terorismului sau ecologism. Simplitatea și firescul cu care refuză copilul această ipocrizie impresionează puternic. În expoziția de la CREDAC mai poate fi văzută și lucrarea video „Tracking Hapiness" (2009), după obiceiul artistului de a se feri de ceea ce el numește „tirania noutății", obsesia contemporană de a expune numai artă nouă la fiecare vernisaj.

Cum Cantor pare să nu își propună decât să deconstruiască la infinit, arta sa descoperă o serie de iluzii, după principiul păpușii Matrioșca. La sfârșitul acestei maieutici, în care politica și poezia se amestecă mereu straniu, negația infinită pare o stare de grație pe care o are obiectul „ideal" de artă, așa cum îl vedea Heidegger („Originea operei de artă"): ea este perfect „inutilă", lipsită de orice sens instrumental, deci *de-sine-stătătoare*.

deasupra:
Mircea Cantor „Fishing Fly", 2011, baril de petrol, inox, PVC, coproducție Yvon Lambert/le Crédac; Foto: © André Morin/le Crédac, courtesy: the artist

Matt Johnson

Galeria Blum & Poe, Los Angeles

dedesubt:
Matt Johnson – instalație de la expoziția solo de la Blum & Poe Gallery, Los Angeles, 2011

pagina alăturată, stânga:
Matt Johnson – „Dodecahedron", 2011, lemn, vopsea și hârtie, 243 X 243 X 243 cm, Blum & Poe Gallery, Los Angeles

pagina alăturată, dreapta:
Matt Johnson – „Hiroshima Buddha", 2011, bronz, Blum & Poe Gallery, Los Angeles

Interviu de **LUANA HILDEBRANDT**

Nu există cineva în lumea artei care să nu ţină minte Breadface, *lucrarea emblematică a lui Matt Johnson, un obiect-sculptură turnat în plastic, care a apărut acum şase ani pe toate afişele care anunţau expoziţia a 20 de artişti tineri, intitulată „Lucru: Noua sculptură din Los Angeles", de la UCLA Hammer Museum. Artistul a evoluat enorm de atunci; în prezent este reprezentat de una dintre cele mai bune galerii din Los Angeles - Blum & Poe -, în care tocmai şi-a deschis al doilea solo show.*

Luana Hildebrand: Matt, aveai numai 26 de ani când ai apărut în *Lucru la Hammer*. Crezi că expoziția a fost semnificativă pentru dezvoltarea carierei tale?

Matt Johnson: A fost un moment important, să fii inclus într-o expoziție de muzeu la o vârstă fragedă nu poate să nu aibă un impact, și faptul că lucrările mele au avut un loc central în expoziție a contribuit cu adevărat la creșterea interesului în jurul meu.

L.H.: În ce sens se poate spune că ultima ta expoziție de la Blum & Poe reprezintă o distanțare de operele precedente, și în același timp o continuare?

M.J.: Nu aş spune că este vorba de o distanţare, mai degrabă de o continuare a ceea ce fac, adică scara la care lucrez s-a schimbat, locul ăla e imens, și spațiul mi-a permis să fac lucrări mult mai mari decât am făcut până acum. Dar în ceea ce privește firul care unește toate lucrările mele, cred că noile lucrări sunt o continuare destul de exactă a procesului meu de gândire.

L.H.: Extragi banalul din cotidian și îl transformi în sculpturi exaltate prin jocul pe care îl propui cu materialele și scările, iar în final confrunți semnificațiile obișnuite și clișeele. În ce măsură are experimentarea un rol în opera ta?

M.J.: În ce privește jocul cu materialele și scara, cred că e vorba de ceva tipic pentru sculptură. Nu poți să nu faci asta dacă faci obiecte. Dar scopul meu nu e niciodată să confrunt clișee, acest lucru vine odată cu procesul meu de creație. Iar în ceea ce privește experimentarea, îmi văd aproape toate operele ca pe niște experimente. Experimentez continuu.

L.H.: *Hiroshima Buddha* (2011), una dintre lucrările din actualul tău solo show de la Blum & Poe, este o sculptură monumentală a lui Buddha cu torsul explodat. Ridicându-se la o înălțime de nouă picioare și turnată în bronz, lucrarea atacă o temă esențială – dihotomia dintre sacru și profan. Conține vreun aspect religios?

M.J.: Ei bine, e clar un idol religios, sau o icoană, deci nu prea pot omite aspectul ei religios, dar nu asta e tema principală pentru mine, ce m-a atras pe mine la acest tip de sculptură a fost contradicția pe care o prezintă, prin combinația dintre cel mai bun lucru pe care îl are de oferit omul și cel mai rău, holocaust nuclear și iluminare spirituală. Ce s-a întâmplat a fost că, atunci când m-am informat despre bombardament, am descoperit că unele obiecte și opere de artă supraviețuiseră, și am realizat că unele dintre ele erau statui ale lui Buddha. De vreme ce nu văzusem poze, mi-am imaginat cum ar putea arăta, și cam asta este ceea ce am construit până la urmă.

L.H.: „Readymade-urile geometrice" Trefoil I-Beam (2011) și Dodecahedron (2011) sunt niște exemple frumoase pentru felul în care știi să te joci cu formele și materialele. Ce semnificație are faptul că ai ales aceste forme geometrice ușor rarefiate, pe care nu le vedem foarte des în viața de zi cu zi?

M.J.: Păi, unul din motivele pentru care am ales acele forme geometrice este faptul că sunt foarte complicate, și asta mi-a stârnit interesul. Să începem cu *Trefoil I beam* (Grindă trifoi), care e un nod tip trifoi, un *loop* fără sfârșit, în care nu există capete. Majoritatea nodurilor sunt realizate din funie sau țeavă, materiale care nu au două fețe, dar ca să îl pot face dintr-o grindă a fost puțin mai complicat. Trebuie să aibă o curbură totală, o revoluție întreagă, ceea ce-l transformă într-o fâșie moebius în care toate capetele sunt unite. Ambele fețe au aceeași suprafață, ceea ce e interesant pentru că de fapt este o contradicție, chiar dacă ne dăm mai greu seama sau o înțelegem mai greu. Apoi trebuie combinat acest lucru cu faptul că grinda este din oțel, un material care nu e făcut să se îndoaie. Grinda este folosită în construcții pentru a susține alte materiale. Iar ca să vezi un astfel de obiect răsucit într-o fâșie moebius este și mai alarmant, e o contradicție între material și formă.
Dodecaedrul nu este, tehnic vorbind, un poliedru cu 12 fețe. Este aproape inversat, fiind format din 3 panouri cu 2 fețe care se împletesc, ceea ce înseamnă 12 fețe care se inversează, ceea ce este aproape opusul unui dodecaedru, dar pentru că are totuși 12 fețe îl numesc Dodecahedron. E o formă complexă în sine, fiind o intersecție între 3 planuri. Și felul în care stă în picioare este foarte interesant pentru mine. Sculptura se zbate dintotdeauna să stea, și lucrarea asta se ridică destul de frumos – al treilea panou nu atinge de fapt deloc solul. Pare ca și cum nu ține cont de gravitație, și are o frumusețe subtilă când vine vorba de gravitate. Arată ca și cum n-ar trebui să stea deloc, ca și cum ar trebui să cadă și să se împrăștie pe podea. Precaritatea formei la scara respectivă a permis recrearea ei din rigips. Rigipsul est un material de construcție obișnuit, dar e foarte fragil din punct de vedere structural, e ca o piele pusă deasupra structurii pentru a o face atrăgătoare. Dacă ai încerca să faci lucrarea din

rigips, s-ar prăbuși imediat, așa încât am ales s-o fac din placaj, și am simulat rigipsul cu ajutorul hârtiei și sitei de mătase, pentru a-i amplifica natura precară și lupta pentru a sta în picioare.

L.H.: Se spune că ingredientul principal al creativității este plictiseala, și că banalul poate duce la lucruri interesante. La asta te gândeai când ai adunat tot praful de pe podeaua atelierului tău ca să faci *Pyramid of Dust* (2011) (Piramidă de praf) și, folosind astfel cel mai prozaic material, ai reușit să aduci un omagiu jucăuș uneia din cele mai emblematice forme arhitecturale?

M.J.: Am făcut piramida de praf pentru că mi s-a părut o sculptură extrem de elegantă. Praful e un material care abia există, mai puțin în cazul în care strângi o cantitate mare din el. N-are aproape nicio valoare, n-are structură, e aproape antiteza sculpturii în artă, deci faptul de a construi ceva cu acel material reprezintă ceva foarte frumos pentru mine. Este lipsit de formă. Și dacă combini asta cu una din cele mai puternice structuri arhitecturale cunoscute de către om, dintr-unul din cele mai fragile materiale iese un obiect care arată ca și când există dintotdeauna. Nu e niciun fel de lipici în praf, e pur și simplu praful din atelier adunat pe o perioadă de un an, mulat apoi pentru a crea o formă din densitate pură. În acest sens, e vorba de o lucrare temporară, dacă ai pune-o afară într-o săptămână ar dispărea, dar e surprinzător de grea și de densă.

L.H.: Opera ta e plină de referințe istorice. Una din primele tale sculpturi, turnulețul de cuburi de gheață din plastic, aduce aminte de precedente moderniste, în special sculptorul român Brâncuși. Ce anume din opera lui Brâncuși rezonează cu a ta?

M.J.: Geometria din opera lui Brâncuși m-a impresionat dintotdeauna, pe vremea aceea era dominant figurativul, și apare tipul ăsta cu geometriile lui abstracte. A deschis drumul pentru oameni ca David Smith și sculptorii care se bazează pe geometrie și pe care îi inspiră matematica.

Matt Johnson (n. 1978, New York) trăiește și lucrează în Los Angeles. Are o licență de la Maryland Institute College of Art, Baltimore și un master de la UCLA. Johnson a expus internațional, în spații ca: The Hammer Museum, Los Angeles (2005, 2009); The Mori Art Museum, Tokyo (2007); The Saatchi Gallery, Londra (2009); the Hydra Workshop, Hydra, Grecia (2011). Johnson a participat și la expoziția itinerantă din 2007 American Art in the 3rd Millennium, Astrup Fearnley, Oslo; care a călătorit la Bard College, New York, NY; Serpentine Gallery, Londra; Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Islanda; Galerie Rudolfinum, Praga, Republica Cehă.

Traducere de **CRISTINA BOGDAN**

Matt Johnson

Interview by **LUANA HILDEBRANDT**

There isn't a single soul in the art world who doesn't remember Matt Johnson's iconic "Breadface" piece, an object-sculpture cast in plastic, featured on all the ads around Los Angeles promoting the exhibition survey of 20 emerging local artists in UCLA Hammer Museum's "Thing: New Sculpture From Los Angeles" six years ago. He came a long way since then; he is currently represented by one of the top galleries in Los Angeles – Blum & Poe – where he recently opened his second solo show.

L.H.: Matt, you were only 26 when you were featured in the Hammer's "Thing". In your opinion, do you think the show was significant for the development of your career?

M.J.: It was a big moment, being included in any museum exhibition at an early age is bound to have an impact, and the fact they featured my work very prominently in the exhibition really did lead to a spike in interest.

L.H.: In what sense does your recent solo show at Blum & Poe represent a departure from your previous work as well as continuity?

M.J.: I don't really feel it is a departure but more of a continuation of what I do, I mean the scale changed, that place is huge, and the space allowed me to work much larger than I have previously. But as far as the threads or the strings that bind my work I think that these new works are very much a continuation of my thought process.

L.H.: Taking the banal out of everyday life, you turn it into exalted sculptures by playing with materials and scale in order to challenge typical meanings and assumptions. To what extent does experimentation play a role in your work?

M.J.: As far as playing with materials and scale I think that is just a sculptural thing. You can't not do that if you are making objects. But I don't start out to challenge assumptions on purpose; it's just an intrinsic part of my process. As far as experimentation goes, I almost see all of my works as experiments. I am constantly experimenting.

L.H.: Hiroshima Buddha (2011), one of the pieces in your current solo show at Blum & Poe, is a monumentally scaled sculpture of Buddha with a blasted torso. Rising nine feet high and cast in bronze, the piece is taking on a great theme – the sacred and the profane dichotomy. Is there a religious aspect to it?

M.J.: Well it's a religious idol, or icon, so you can't really get away from the religious aspect of it, but that is not the main theme for me, more what attracted me to this type of sculpture, was the contradiction it presents in combining the best of what man has to offer and the worst, nuclear holocaust and spiritual enlightenment. What happened was that in learning about the bombing, I discovered that some objects and artifacts had survived, and I realized some of these objects were Buddha statues. Since I hadn't seen pictures, I had pictured in my own mind what I thought they looked like, and this is more or less what I ended up trying to construct.

L.H.: The "geometric-readymades" Trefoil I-Beam (2011) and Dodecahedron (2011) are beautiful examples of how you can play with shapes and materials. Is there something to the fact that you chose these slightly rarefied geometric shapes that we don't typically confront in our everyday life?

M.J.: Well, part of the reason I chose those mathematical shapes is that they are really complicated and that piques my interest. Let's start with the Trefoil I beam, that's a trefoil knot, and endless loop where there are no two ends. Most knots are constructed with a rope or a pipe, something that doesn't have two sides, but in order to make it into the I-beam, it was a little trickier. It has to have a full twist, an entire revolution, which turns it into a mobius strip where all the ends match up. The top and bottom are the same surface which is interesting because its contradictory to think about as an idea, but when it is turned into a form you can see that phenomena happening right in front of you, even though it's still hard to realize or understand. Then you combine that with the nature of a steel I-beam which is something that is designed not to bend. They are engineered with the purpose to hold things up as an architectural building material. So to see one of those turning and twisting in a mobius strip is even more alarming, it's a contradiction between material and shape.

The Dodecahedron is not technically a dodecahedron as a solid shape consisting of 12 sides. This one is almost inverted with 3 panels with two sides interlocking, which makes 12 sides inverting on their faces, which is almost the opposite of a dodecahedron, but none the less has 12 sides and so is titled Dodecahedron. It's a complex shape in itself as an intersection of 3 planes. And how it stands in space is really interesting to me. The constant struggle for sculpture is how to stand, and this thing rises up quite nicely with the third panel not actually touching the ground at all. It hovers almost weightlessly and it has a subtle beauty as far as gravity is concerned. It looks as if it shouldn't stand at all, that it should fall and crumble to the ground. Part of the precariousness of that shape at that scale also lent itself to being depicted out of drywall. Drywall is a common building material but very flimsy and weak structurally, it's a skin put on top of the structure to make it pretty. If you tried to make the piece out of drywall it would collapse immediately, so I chose plywood and with paint and paper and silk-screens I simulated the drywall so to amplify its precarious nature and its struggle to stand.

L.H.: Some believe that the first ingredient for creativity is boredom and that the mundane can lead to something interesting. Is that what you thought when you gathered all the dust from your studio floor and made it into the Pyramid of Dust (2011) and, therefore, by using the most prosaic material you managed to pay a playful homage to an iconic architectural shape?

M.J.: I made the pyramid of dust because I thought it was an extremely elegant sculpture. It is a material that is barely there, unless you amass a great amount of it. It has almost no value, it's structureless, it's almost the antithesis of sculpture or art, so to construct something from that material to me is really beautiful. It's formless. Pair that with one of the strongest architectural structures known to man, and from the most fleeting and fragile of materials, an object stands almost as if it had been there forever. There's no binder or glue in the dust, it's literally the studio dust collected for over a year, and then it's compacted into a mold to create the shape from sheer density. In that way it's a very temporary piece, if you put it outside in a week it would be gone, but it's surprisingly heavy and dense.

L.H.: Your work bears a lot of art historical references. Your earlier sculpture, the mini tower of plastic ice cubes echoes Modern precedents like the Romanian sculptor Brancusi. What is it about Brancusi's work that resonates with you?

M.J.: The geometry in Brancusi's work has always struck me, back then the figure dominated and here comes this guy with his geometric abstractions. He has paved the road for people like David Smith and sculptors who rely on geometry and are inspired by math.

Matt Johnson (b. 1978, New York) lives and works in Los Angeles. He received his B.F.A. from Maryland Institute College of Art, Baltimore and his M.F.A from UCLA. Johnson has exhibited widely in such international venues as: The Hammer Museum, Los Angeles (2005, 2009); The Mori Art Museum, Tokyo (2007); The Saatchi Gallery, London (2009); the Hydra Workshop, Hydra, Greece (2011). Johnson was also included in the 2007 traveling exhibition, American Art in the 3rd Millennium, Astrup Fearnley, Oslo; traveled to Bard College, New York, NY; Serpentine Gallery, London; Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Iceland; Galerie Rudolfinum, Prague, Czech Republic.

Între ceea ce ochiul vede și ceea ce el știe că e acolo

East of Eden – Photorealism: Versions of Reality
curatoare: Nikolett Eross
Ludwig Múzeum – Museum of Contemporary Art, Budapesta
Artiști: Robert Bechtle, William Beckman, France Berko Bercic, Bernáth(y) Sándor, Milan Bockay, Corneliu Brudașcu, John Clem Clarke, Chuck Close, Robert Cottingham, Csernus Tibor, Milutin Dragojlovic, Don Eddy, Richard Estes, Halina Eysymont, Jadranka Fatur, Fehér László, Julián Filo, Gérard Gasiorowski, Franz Gertsch, Ralph Goings, Ion Grigorescu, Tadeusz Grzegorczyk, Jean Olivier Hucleux, Kelemen Károly, Konrad Klapheck, Kocsis Imre, Lukasz Korolkiewicz, Ewa Kuryluk, Lakner László, Matei Lăzărescu, Richard McLean, Méhes László, Méhes Lóránt, Franc Mesaric, Jacques Monory, Malcolm Morley, Lowell Nesbitt, Nyári István, Theodor Pist_k, Sigmar Polke, Stephen Posen, Gerhard Richter, Veronika Rónaiová, James Rosenquist, Mimmo Rotella, Andrzej Sadowski, John Salt, Ben Schonzeit, Paul Staiger, Andrzej Strumillo, Andrzej Szumigaj, Andrzej Tryzno, Gerd Winner
14 septembrie 2011 - 15 ianuarie 2012

text de **ADRIANA OPREA**

Într-o vreme când publicațiile periodice curente din România discutau la rubrica de artă despre racordarea limbajului „plastic" la exigențele redării „Marelui Real" (sau a „Marelui Prezent"), Iulian Mereuță vorbea în revista Arta *despre „o nouă imagine a realității în pictura unor artiști tineri". Avertiza însă că lucrările celor doi luați de el în discuție trebuie disociate atât de „imageria pop-artei cât și de obsesiile noii tendințe (ale) hiperrealismului", ei distanțându-se de Warhol, adică de „repetiția mecanică a imaginii", dar și de Chuck Close: „supradimensionarea care scoate obiectul din scară și-l transformă într-un câmp pictural executat cu o precizie microscopică". Iar comparația lui Mereuță se încheia cu un termen contemporan de referință: „portretele expuse de Chuck Close la documenta 5" (Iulian Mereuță,* O situație a imaginii, Arta, *nr. 12/1972).*

Cei doi erau Ion Grigorescu și Corneliu Brudașcu. Mereuță îi capta atunci într-un proiect de expoziție care să pună în lumină „posibilități noi realist-picturale", pe linia revizitării "problemelor picturii din ultimele decenii". Ceea ce îi lega, potrivit lui Mereuță, era punctul lor de pornire, întotdeauna un „document fotografic", realitatea „netrucată, modestă, fără grandilocvența umană", un „instantaneu" fără „nimic excepțional într-însul". În lucrările ambilor, un „mesaj minimal de prelucrare a banalului prin sintagmele manevrate de formele mass-mediei" (invocate fiind ciclul de 12 lucrări ale *Reportajului din Gorj*, de Ion Grigorescu și *Compozițiile*, dar și *Tânăr cântăreț*, de Corneliu Brudașcu), făcea ca realitatea să fie „arătată cu degetul, continuând să trăiască concomitent cu documentul ei, cu fotografia care-i garantează autenticitatea" (*Arta*, nr.12/1972). De altfel, într-unul din textele din aceeași perioadă în care își propunea să discute „termenul real", Ion Grigorescu însuși afirma că a fi realist echivalează cu a picta oameni, realismul însemnând pentru el „să nu impun realului un stil" (Ion Grigorescu, *Despre artistul realist*, *Arta*, nr. 12/1973). Dar despre care real și care realitate era vorba?

Ludwig / Hyper Real / documenta

Plasați într-un buzunar cu aer de *aparté* în spațiul muzeului Ludwig de la Budapesta, Ion Grigorescu și Corneliu Brudașcu figurează împreună cu Matei Lăzărescu, prezent cu două lucrări pe care le întâlnești pe traseul lung al expoziției (în afara micii enclave a primilor doi), ca artiști „estici" (nu singurii) în expoziția *East of Eden – Photorealism: Versions of Reality*. Aceasta este a treia din șirul de expoziții Hyper Real. La MUMOK-Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien avusese loc *Hyper Real – Die Passion des Realen in Malerei und Fotografie/The Passion of the Real in Painting and Photography* (curatoare: Brigitte Franzen, Susanne Neuburger, octombrie 2010 și februarie 2011). Îi urmează *Hyper Real – Kunst und Amerika um 1970 / Art and America around 1970* la Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen (curatoare: Brigitte Franzen și Anna Sophia Schultz, martie - iunie 2011). Și apoi *East of Eden – Photorealism: Versions of Reality* (curatoare Nikolett Eross, septembrie 2011 - ianuarie 2012), la Ludwig Múzeum din Budapesta. Reunind deci trei muzee Ludwig, de la Viena, Aachen și Budapesta, proiectul *Hyper Real* scoate „real-isme" ale artei americane și europene (începând

cu anii '70) din depozite, din colecţii şi din galerii. Catalogul proiectului apare în 2010 la Walther König, iar *East of Eden – Photorealism: Versions of Reality* este aripa lui „estică". Proiectul vorbeşte mai întâi despre relaţia artei contemporane cu colecţionismul (modalităţile reprezentării „realului" în arta europeană şi americană odată cu sfârşitul deceniului 7 şi colecţia Peter şi Irene Ludwig, cea care a prins foto-realismul american incipient şi i-a oferit un culoar în Europa). În al doilea rând, pare să rediscute în termeni geo-politici contextul în care se producea atunci această imagerie, printr-o juxtapunere a „real-ismelor" vestice cu cele estice. Este relativizarea contextuală pe care expoziţia *East of Eden – Photorealism: Versions of Reality* de la Budapesta o pune în act.

Totul a început la documenta 5 din 1972 – cum bine ştia Iulian Mereuţă, şi cum se evocă şi în catalogul Hyper Real –, când Jean-Christophe Ammann, curator la *documenta* alături de Harald Szeeman, selecţionează şi include într-o secţiune separată lucrări fotorealiste care figurau deja la acea dată în colecţia Ludwig. Foarte mediatizat, fenomenul primeşte încă din anii aceia mai multe denumiri: Photo- / Hyper- / Super- / Radical / Post-Pop / Sharp Focus / New / Illusive / Double Realism, sau Artifactualism şi Ektochronism. Şi alimentează imediat o întreagă literatură despre felul în care această manieră aparent nouă, fotografică, de a înfuleca „realul" plasează pictura, în care este ea cu precădere exersată (deşi nu numai acolo), în raporturi noi cu fotografia. Reiese clar că fotorealismul, promovarea şi recepţia lui, a fost mai întâi rezultatul unui „curatoriat exploratoriu": nu ar fi ultima dată când expoziţia devine o instituţie, când face şi desface istoria artei contemporane.

Între hyper şi real

Suburbia and its Longings, Windows, Mirrors, Reflections, Documenta 5, 1972: Graphic Arts Portfolio, Truth Telling, Frozen Idylls, In the Spotlight of Media, Art on Art, Between Dots and Grids, Pornography and Art, Landscape in the Rearview Mirror, A World without Size şi Deceptively spurious. Aşa sună titlurile *haiku* ale secţiunilor catalogului Hyper Real; sună bine, dar induc în eroare.

Atât titlul proiectului, Hyper Real, cât şi referirea la „truth", „media", „landscape" sau „world" din titlurile secţiunilor lui (secţiuni care sunt departe de a include doar fotorealism pictural: sunt acolo şi Jeff Wall, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Cindy Sherman sau Sigmar Polke) promovează un sens larg dat proiectului, ca problematizare a „realului" şi ca etalare a *real-ismului* în arta contemporană. În schimb, eseurile catalogului se interesează doar de probleme de imagine, de *realism*, şi îngustează surprinzător discuţia, restrângând-o la cazul fotorealist. Se discută, de exemplu, diferenţa dintre *mimesis* şi *trompe l'oeil,* dintre simplul meşteşug şi *obsessive seeing* – o privire/viziune deloc ingenuă, deloc oculară, mai degrabă bine informată vizual asupra faptului că firul de păr, zgârietura caroseriei, faldul rochiei, reflexul

luminiscent în vitrină, sunt toate acolo, deşi ea, strict optic, nu le vede. Se disecă şi implicaţiile unei practici prin care nu atât realitatea, cât mai degrabă privirea însăşi e privită, într-un proces din care nu poate reieşi decât a *picture of a picture*, de vreme ce realul însuşi e, în termeni baudrillardieni, fără origine, un regat al simulacrului.

E drept că nu se ascunde sub preş problema mai largă a crizei reprezentării „realiste". Doar ea face ca această modalitate de raportare la imagine, fidelă camerei de prins imagini (realul perceput „ca şi cum te-ai plimba pe o fotografie"), să devină ţinta tuturor scepticismelor la adresa „reprezentării" din discursul despre artă. Un exemplu: deşi fotorealiştii aveau genuri predilecte (Chuck Close pentru portret, ş.a.m.d.), s-a spus că fotorealismul nu redă imagini decât într-un singur gen de fapt, minor: *still life* cu maşini, cu ilustrate, cu poze de familie, cu obiecte casnice, cu vitrinele magazinelor, cu firme luminoase. Ei bine, asta ar bloca imaginea într-un minorat necritic, neproblematic social şi artistic (unul din reproşuri fiind că, deşi se referă fundamental la fotografie, foto-realismul nu joacă niciun rol în reevaluarea mediului fotografic ca atare şi, pentru mulţi, nici măcar în reevaluarea mediului picturii).

Dar tocmai de aceea nu înţeleg: cum se face că un proiect care se vrea o problematizare generică a raportării imaginilor la realitate şi context (dacă am prins bine lucrurile), îşi alege drept cap de afiş fotorealismul, un caz extrem de particular al acestei problematizări, pe care proiectul însuşi îl redă ca fiind plat, minor, obsedat de *imaginea* realităţii, nu de realitatea însăşi, căreia, tocmai pentru că o dezintegrează sau o înlocuieşte cu o imagine, fotorealismul îi întoarce spatele.

Altfel spus, discursul din Hyper Real nu pare aproape deloc dispus să iasă din problematica imaginii *tout court*, legată destul de strict de fotorealism, pentru a discuta contextul ei, problema „realităţii". Dar se joacă cu pretenţia de a o face. De aceea distribuţia atât de largă şi de diversă a expoziţiei Hyper Real, cu toate „real-ismele" etalate, dintre care fotorealismul propriu-zis e doar o parte, trimit în toate modurile

dreapta, de sus în jos:
1. Andrzej Sadowski, Group Portrait with the Yellow Renault, 1978, ulei pe pânză, 60 x 73 cm. Courtesy: Zacheta National Gallery of Art, Warshaw
2. Ion Grigorescu, Family Meal, 1975, ulei pe hârtie fotografică, 109 x 115 cm. Courtesy of the artist and Erste Collection

pagina alăturată:
Imagine din expoziţie

deasupra:
Jacques Monory, Hypersensitive, 1970, ulei pe pânză, 202 x 152 cm
Photo © MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung

mijloc:
Matei Lăzărescu, Kitchen table, 1978/79, ulei pe pânză, 77 x 116 cm
Courtesy of the Artist

către context, către „realitate". Or, *the American Way of Life* (tematică fotorealistă prin excelență), ca să iau doar unul din ingredientele contextului, este un fenomen esențialmente socio-politic. Dar atunci cum se produce frecușul dintre această pictură placidă și duminicală, de naturi moarte cu caroserii boțite și poze de familie (accentul declarat al *display*-ului și al conceptului Hyper Real) și anii profund, decisiv politici atât în America, cât și în Europa, ai deceniului opt, *realul* lui atât de stringent, hotărâtor?
Jocul semantic pe care proiectul pare să pedaleze, între ceea ce e *realul* simplu, accesibil reprezentării, și ceea ce e dincolo de buna și simpla lui accesibilitate, ceea ce e *hyper*, pare mai degrabă expus, „trăit" cumva curatorial, decât asumat prin discurs. E jocul dintre problema a ceea ce ochiul vede (sau nu), problemă de imagine – adică realismele, fotorealismul, istoria picturii și a fotografiei – și ceea ce știe (sau nu) că e acolo de văzut – altfel spus contextul greu al perioadei, lumea în anii '70, America și Vietnamul, 1968-ul, „problemele de realitate". Hyper Real lasă impresia că le vrea și le afișează pe ambele, dar, când e vorba să le revendice critic deopotrivă, pare să se ascundă sub paravanul *cosy*, dulceag și drăgălaș (lăsat să apară ca atare) al fotorealismului. De ce?

~~Marele~~ Real

Incluzând „estici", show-ul de la Budapesta atinge, ce-i drept, problemele de „realitate", dar numai din flancul parțial care îi este livrat de program, „flancul de est". Lucrurile sunt suficient de interesante și așa – fie și numai dacă ne amintim că Jean-Christophe Ammann regizase secțiunea fotorealiștilor la *documenta 5* și ca expresie a unei distanțări critice față de realismul socialist al „estului". De altfel, realismul socialist era deja un subiect *hot* pentru artiștii francezi care animau dezbaterea marxistă asupra realismului în artă, asupra soartei picturii (mai ales a celei istorice) și a culturii de consum într-o Franță confruntată cu „dilema americanizării", sau cu „Kaiser Kapital AmeriKa" (Lyotard *dixit*) odată cu anii '60 (o confruntare adusă acolo și de contactul cu primele specimene ale fotorealismului american). „Figurația narativă" franceză e un episod larg, alambicat și extrem de interesant al dialogului dintre pictură, ideologie și teorie, amplu mediat de texte cheie ca cel despre Jacques Monory de Lyotard: „L'assassinat de l'expérience par la peinture", sau „La peinture photographique" de Foucault, despre Gérard Fromanger. Imaginea picturală figurativă și politicul, bunăoară, sunt indisociabile, așa cum o carte esențială ca „The Visual World of French Theory" de Sarah Wilson pune în evidență; însă cineva important din acest punct de vedere, ca Monory, apare în East of Eden cu o singură lucrare, astfel că problematica din spatele ei rămâne întrezărită doar.
Am avut același sentiment, de ușă întredeschisă doar către o pistă trasată aluziv, văzând picturi cu mașini de scris în expoziție; una dintre acestea îi aparține lui Matei Lăzărescu. Scriind în 1974 (probabil la o asemenea mașină de scris, obiect-legendă a istoriei culturii în timpul comunismului din România), despre o „simptomatică *foame* (...) *de lume*, ipostază a realistului; asemănătoare cu aviditatea de document a fotografului lui Antonioni din *Blow-up*", Mihai Drișcu semna atunci un text despre pictura figurativă a lui Ion Grigorescu. La rândul ei, Anca Arghir prelua și nuanța ce scrisese Drișcu: ea vorbește de stranietatea unui „plan existențial inaccesibil retinei", hrănit de „fantasmele, motivele de «profunzime» psihanalizabile" care arată că nu vorbim în această pictură despre gratuități, ci despre „tehnici de catharsis." (Mihai Drișcu, Anca Arghir, *Ion Grigorescu, Apollo, mai 1974*, *Arta* 5-6/1974). Și atunci, repet: despre care real vorbim atunci când afirmăm că el se livrează pictural prin modalități „cathartice"?
Nu știu cum poate deveni acest „real" anume ceva mai inteligibil în *display*. Însă, inteligibil sau nu, cineva ca Matei Lăzărescu rămâne un artist interesant (deși mai puțin cunoscut decât ceilalți doi artiști români din East of Eden), autorul unor „naturi statice cu „obiecte ale epocii" – „aparate de fotografiat, mașini de scris", prin care lucrurile sunt lăsate „să se prezinte singure", în imagini produse prin recurs la fotografie și la „procedeele filmice" (cum spune același Mihai Drișcu scriind despre expoziția de grup gândită de Ion Grigorescu, *Probleme noi ale imaginii, aprilie-mai 1974*, în *Arta* 4/1974). Însă ceea ce declară în prezent Ion Grigorescu despre propria escală în dreptul realismului fotografic de atunci pare să fi fost valabil atât pentru sine cât și pentru Matei Lăzărescu și Corneliu Brudașcu: că a fost mai curând un episod pasager, de analizat și sub semnul racordării la un tip de imagine cu priză într-o epocă în care se discuta mult despre impactul fotografiei, tehnologiei, mijloacelor de comunicare în masă asupra artei contemporane lor. Dar a spune că, în urma acestui capriciu aparent datat, Ion Grigorescu avea să devină „Ion Grigorescu", Corneliu Brudașcu ceea ce anunța deja pe atunci, adică un pictor foarte cunoscut la Cluj (dar nu neapărat prin fotorealisme postmoderne), iar Matei Lăzărescu un prologist consecvent după 1989, echivalează cu a simplifica incorect lucrurile. Așa că rămâne de văzut în ce fel acest „real-ism" românesc, printre atâtea reveniri la picturalitate și la figurativism în arta contemporană, inclusiv românească, într-adevăr contează. Noul figurativ din pictura românească a ultimilor ani, de exemplu, se întoarce la figurativisme precedente. Și la acesta din anii '70, dar foarte frecvent fără să o știe – o retrăire a picturii fără conștiința a ceea ce e retrăit –, cu excepția „școlii de la Cluj", poate cea mai conștientă de sine – și în consecință bine promovată – versiune a lui. Și astfel încep să se audă alte glasuri, în alte încăperi, în alte „realități".

La est de Eden
Fotorealism: versiuni ale realităţii

text de **MAJA ŞI REUBEN FOWKES**
traducere de **CRISTINA BOGDAN**

Expoziţia „La est de Eden - Fotorealism: versiuni ale realităţii" juxtapune lucrări emblematice ale fotorealismului american – multe dintre ele luate din încarnări precedente ale expoziţiei în muzeele surori Ludwig din Aachen şi Viena, în care centrală era perspectiva occidentală – cu picturi comparabile realizate de cealaltă parte a Cortinei de Fier. După un val de expoziţii care tratau despre avangarda eroică a anilor 1960 şi '70, al căror scop părea sa fie o re-evaluare dogmatică a artei în epoca socialistă, expoziţia este o invitaţie binevenită de a ne muta atenţia asupra unui capitol neglijat al picturii est-europene, dintr-o perspectivă de asemenea comparativă. Expoziţia declanşează o serie de întrebări, de la influenţa modelelor occidentale asupra artiştilor est-europeni, până la conjuncturile care au dus la caracterul specific al varietăţii est-europene de fotorealism, în timp ce chestionează statutul picturii fotorealiste într-un stil naţional specific şi relaţia dintre acesta şi realitatea complexă pe care o reprezintă cu atâta meticulozitate.

pagina anterioară:
Cserus Tibor, Girls in jeans on the street, 1971, ulei pe pânză, 130 x 162 cm, Kovács Gábor Art Foundation, Budapest

stânga:
Jadranka Fatur, The Bus for Cmrok (1975)

dedesubt:
Csernus Tibor, Market, 1973, ulei pe pânză, 130 x 162 cm, Kovács Gábor Art Foundation, Budapest

pagina alăturată:
France Berko Bercic, My all time favourite bicycle, 1975, acrilic pe pânză, 200 x 200 cm, Museum of Contemporary Art, Zagreb

Confruntat cu nivelul incipient al cercetării asupra fotorealismului est-european și cu numărul mare de probleme cărora încă li se caută un răspuns, muzeul a optat pentru o expoziție deschisă și cu o structură lejeră. Propunând indicații minime vizitatorilor despre artiști sau opere individuale, sau despre logica împărțirii spațiale, scenografia pune accentul pe aprecierea estetică, mai degrabă decât să poziționeze picturile într-o istorie a artei coerentă. Una dintre lecturile sugerate era ca spectatorii să recunoască la fotorealismul est-european o preocupare majoră pentru subiectul tabloului, în sensul unei „reprezentări realiste a crizei economice", uneori lăsând chiar deoparte „precizia tehnică", și aceasta în contrast cu preocupările foto-iluzioniste ale fotorealismului occidental, care era îmbibat de ideologie consumeristă.
Prima operă de care vizitatorii se lovesc este *Lift* (1974) a artistei croate Jadranka Fatur, care se folosește de o fotografie descentrată a unei scări ca bază pentru o pictură în care pot fi recunoscute trăsăturile principale ale fotorealismului, de la atenția cu care înregistrează reflexia luminii pe suprafața metalică gri, până la reproducerea minuțioasă a unei plăcuțe cu instrucțiuni de folosire. Este tentant să vezi în reproducerea omului din spatele geamului o aluzie la influența stilistică pe care profesorul ei, cunoscutul artist naiv de dupa război Krsto Hegedusic, a avut-o asupra ei. La fel de tentant este să speculezi asupra simbolismului ciudatului personaj blocat în lift.
Într-o altă lucrare importantă din expoziție, *Autobuzul de Cmrok* (1975), Fatur își alege ca subiect partea din spate a unui autobuz, care este reprezentată în așa fel încât aproape umple întregul spațiu al tabloului. În timp ce alegerea unghiului ne amintește că acesta este un tablou care datorează mult unei fotografii, și procupările picturale ale artistei pentru reprezentarea suprafeței pe care se reflectă lumina devin evidente, se poate spune și că lucrarea demonstrează libertatea fotorealiștilor est-europeni de a reprezenta realitatea cotidiană socialistă într-un mod non-ideologic.
Expoziția e centrată în mod evident pe forța picturii fotorealiste ungare, după cum o atestă lucrarea majoră a lui László Lakner *Abonamentul de călătorie al lui Béla Bartok 1903* (1974), repatriată cu ocazia expoziției din colecția Muzeului Ludwig din Aachen.

Alături de o reprezentare realistă și la scară mare a abonamentului de tren, cu fotografie, al lui Béla Bartok, artistul pictează un paragraf din jurnalul celebrului compozitor. În acest pasaj, Bartok descrie teama unui tânăr țăran de a-și pierde vocea dacă i se cere să cânte în gramofonul compozitorului, probabil un ecou al preocupărilor pictorului legate de reproducerea mecanică în artă, care indică perspectiva conceptuală a lui Lakner asupra fotorealismului. Trebuie notat faptul că Lakner părăsește Ungaria în anul în care realizează acest tablou, în timp ce un alt fotorealist ungar celebru, Tibor Csernus, locuia deja la Paris de șapte ani atunci când realizează evocatorul Fete în jeanși pe stradă din 1971, ceea ce complică încercările de localizare a influențelor asupra fotorealismului practicat de acești artiști.
Subiectele est-europene tipice par să lipsească din fotorealismul pictorului sloven France Berko Bercic, care s-a folosit de propriile experiențe din călătoriile prin Europa pentru a produce *Amintire din Roma* (1974), o pictură surprinzător de realistă bazată pe o fotografie mărită a artistului cu soția sa pozând lângă un râu. Lucrarea lui *Bicicleta mea preferată din toate timpurile* (1975) are toate caracteristicile fotorealismului occidental, de la alegerea subiectului din cultura vizuală de masă (o copertă de revistă de cinema cu Robert Redford), până la mărirea imaginii pentru a ajunge la talia pânzei. Rotația lejeră și recadrarea imaginii atrag atenția asupra esenței ei picturale, în timp ce tușa distinctivă a artistului reproduce efectul reclamelor cu focus lejer.
În timp ce opera artistului sloven era percepută în lumina tradiției naționale a picturii expresioniste, iar versiunea ungară a fotorealismului era influențată de experimentele recente în zona pop art-ului, în România situația este din nou alta. Se pare că Ion Grigorescu a luat o poziție critică împotriva variantei locale de fotorealism care era bazată pe imagerie populară benignă, și a ales în schimb să reprezinte scene de familie mundane. *Mama cu fratele meu mai mare* (1973) și *Cină în familie* (1974), lucrări realizate prin mărirea unor poze de familie și retușarea lor cu vopsea, lărgesc granițele tehnicii fotorealiste.
Prin dezgroparea unei ramuri specific est-europene a fotorealismului, Muzeul Ludwig din Budapesta a deschis un nou câmp de cercetare în istoria comparativă a artei est-europene. În ciuda aurei de autoritate și autenticitate care înconjoară autoportretul lui Chuck Close sau tablourile complicate cu bărci ale lui Malcolm Morley, reprezentanții liniei ortodoxe a fotorealismului american sunt eclipsați în această expoziție de artiștii est-europeni, ale căror tablouri au meritat să fie din nou dezvăluite atenției publice.

Miklos Onucsan. Măsurători neterminate

dedesubt:
Re-aşez orizontala apei (2011). Foto: Adrian Pârvulescu, © Miklos Onucsan, Plan B Cluj/Berlin

pagina alăturată, stânga:
Coloana cu sfârşit (2011). Foto: Adrian Pârvulescu, © Miklos Onucsan, Plan B Cluj/Berlin

pagina alăturată, dreapta, de sus în jos:
1. Autoportretul la metru (2010). Foto: Adrian Pârvulescu, © Miklos Onucsan, Plan B Cluj/Berlin
2. Acuarela mobilă (1989/2011). Foto: Adrian Pârvulescu, © Miklos Onucsan, Plan B Cluj/Berlin

Galeria Plan B din Berlin
4 noiembrie - 17 decembrie 2011
Curator: Mădălina Braşoveanu

text de **DARIA COŞCODAN**

Galeria Plan B din Berlin a găzduit, pentru a doua oară, o expoziţie personală a artistului român Miklos Onucsan. Intitulată „Unfinished measurements" (Măsurători neterminate), expoziţia a cuprins şapte lucrări recente ale artistului.

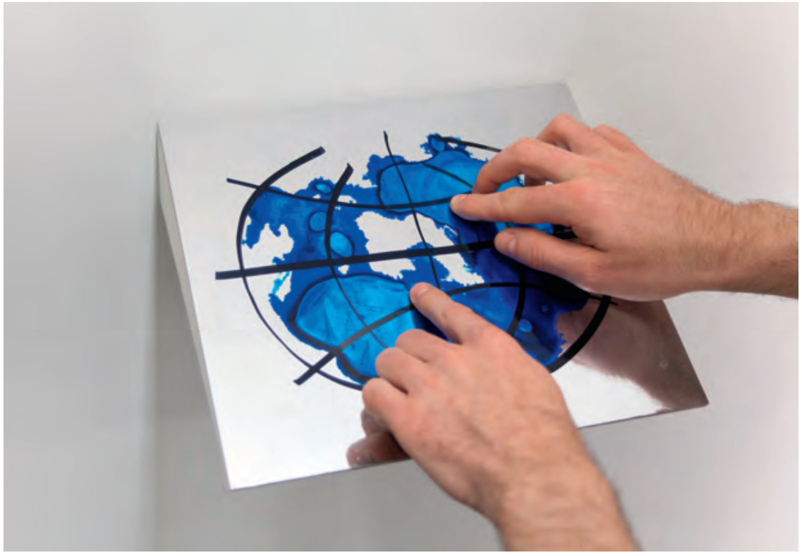
Curatoarea Mădălina Braşoveanu şi-a propus să situeze lucrările expuse la graniţa dintre percepţie şi articulare. Inspirându-se din teoria informaţiei, unde cuantificarea informaţiei are loc printr-o măsurare a incertitudinii unei oarecare variabile, curatoarea atrage atenţia asupra potenţialului lucrărilor lui Onucsan de a înscena situaţii *self-referential*, în căutarea unui echilibru aproximativ.

Instalaţia „Re-aşez orizontala apei" (2011) a deschis expoziţia. În mijlocul sălii, o cantitate impresionantă de lut modelat re-crea albia unei ape secate. Zeci de boloboace – instrumente de confirmare a orizontalităţii, înăuntrul cărora se află o bulă de aer capturată într-un lichid – au fost aşezate sporadic pe această suprafaţă, astfel încât fiecare dintre ele să indice o poziţie orizontală perfectă (bula de aer se afla exact în mijlocul bolobocului). Făcând referinţă evidentă la apa care lipseşte, boloboacele trădau în acelaşi timp dependenţa lucrării – atât temporal, cât şi spaţial: pe măsură ce pâmântul continuă să sece, orizontalitatea lichidului din boloboace se pierde în timp pentru a fi înlocuită cu o orizontalitate a lutului. În acest fel, titlul lucrării funcţionează ca o re-articulare a unui moment din trecut ce trebuie constant redefinit.

Demnă de notat era interacţiunea dintre instalaţie şi spaţiul galeriei Plan B; „dunele" de pământ păreau să oglindească forma ondulată a tavanului şi contrastau cu pereţii imaculaţi din jur. Pe de o parte, textura şi greutatea lutului aminteşte vizitatorului de pământ, a cărui stabilitate îl invită să păşească înspre el, să violeze graniţa instalaţiei, călcând pe el. De cealaltă parte însă, rigiditatea nivelelor interzicea orice „încălcare" – poziţia lor perfect echilibrată ar fi tulburată de cea mai mică vibraţie. Cât timp suprafaţa rămâne intactă, valoarea absenţei apei este confirmată de această tensiune a spaţiului care nu poate fi pătruns.

Simţul echilibrului vizitatorului era testat atunci când

trebuia să se strecoare pe lângă instalaţie pentru a ajunge la lucrarea din spate, „Privind înapoi" (2011). Odată negociată topografia spaţiului – ca o cucerire a suspensiei absenţei/prezenţei (apei) din lucrare – vizitatorul priveşte înapoi, întocmai cum sugerează titlul (el însuşi situat pe peretele din spatele camerei), fiind provocat la jocul reconstruirii/recuperării stării iniţiale. „Privind înapoi" reprezintă un stâlp rutier pe care este indicată o imagine cu spatele acestui stâlp. Convenţionalul indicatorului rutier este suspendat, ceea ce întoarce funcţionalitatea obiectului împotriva sa – indicatorul indicându-se pe sine însuşi.
Păşind în următoarea încăpere, vizitatorul era din nou confruntat cu ambiguitatea procesului de definire. „Autoportretul la metru" (2010) reprezintă profilul artistului, transpus tridimensional pe întreaga lungime a unei bârne de lemn. Anulând definiţia profilului *stricto sensu* (ca suprafaţă bidimensională), el extindea limitele profilului în tridimensionalitate şi îl pune la dispoziţia publicului să-şi felieze, după plac, un portret al artistului.
Imaginea unui porumbel pe vârful unui stâlp – „Coloana cu sfârşit" (2011) – declanşează problematica infinitului din coloana lui Brâncuşi, precum un procedeu mnemonic. Onucsan abordează ciocnirea dintre imposibilitatea reprezentării infinitului şi năzuinţa de a reda esenţa acestui infinit în lucrarea lui Brâncuşi într-o manieră paradoxală: efemeritatea momentului prins în cadru oferă stâlpului un sfârşit.
Lucrarea „Penultima suprafaţă" (2011) reprezintă fotografia unui strat de mortar, lipită direct pe peretele alb al galeriei. Zgârieturile oblice din imagine indică stadiul nefinisat al stratului pe care urma să fie aplicată o tencuială. Mortarul ce se afla, de fapt, sub acel perete, îşi neagă absenţa prin dezvăluire fotografică. Suprafaţa lucioasă a fotografiei înlătură adevărata proprietate a obiectului iniţial, lăsând doar o amintire a texturii sale striate. În timp ce obiectul este absent (suprimat de tencuiala netedă), funcţionalitatea sa este clar expusă.
Expoziţia artistului român Miklos Onucsan invită la redefinirea spaţială şi temporală a graniţei dintre percepţie şi articulare, în care atât lucrările expuse, cât şi vizitatorul însuşi rămân suspendaţi într-o incertitudine proprie interogării de sine.



Angajamentul politic înainte şi după '90. Continuităţi şi diferenţe

Expoziţia colectivă „Mirajul politic”
director de proiect Andrei Jecza, curator Alexandra Titu
galeria Totem Il Canale, Veneţia
decembrie 2011

text de **ALEXANDRA TITU**

Una dintre temele dezbaterilor din critica şi teoria culturală de după evenimentele din 1989 este evaluarea resurselor şi strategiilor „rezistenţei prin cultură” practicate în estul european, decupat prin „cortina de fier” din contextul universalismului postbelic, şi, desigur, comentariul depreciativ, distorsionat de distanţa experienţei istorice reale, asupra timidităţii protestului, a improprietăţii, a ineficienţei sale în spaţiul românesc. Privind de pe poziţiile complexei şi – la rândul său ambiguiei – libertăţi ideologice contemporane, instaurate prin succesive etape ale răfuielii cu trecutul, prin protestul explicit formulat post factum, prin integrarea şi chiar oficializarea noilor (vechi deja) noi media, mai puţin accesibile înainte de ruptura politică de la sfârşitul deceniului nouă, şi investirea lor (în continuare) cu valoare ideologică, şi remarcând situaţiile specifice acestei culturi a tensiunilor extraestetice dacă nu decisive, oricum importante în arealul artelor, se impun mai multe teme şi cazuri concrete specifice, ca situaţia, locul pe scara valorizării culturale a „artiştilor duplicitari”, consecinţele dependenţei economice de comanda politică, bugetară, a trecutului socialist şi ambigua independenţă economică actuală.
Analizând cu imparţialitatea specifică cercetării acest complex de fenomene generate direct şi ca reacţie adversă de un dogmatism ideologic susţinut de Puterea în act, la rândul său supusă devenirii istorice a dependenţelor politice, observăm reorientarea vectorului ideologic şi, în consecinţă, imagologic, de la universalismul de tipologie sovietică, la etnocentrismul deceniului nouă, ambele, manifestând repulsie pentru limbajele modernist-avangardiste, şi impunând realismul (socialist), conducând la imagologii opozitive diferite. Modalităţile protestatare formulate în spaţiul provincial al culturii româneşti a solidarizat atitudini radical diferite, ca reactualizarea unui modernism deja rechemat în cultura europeană ca modernism târziu, şi refugiul fantast în suprarealism, legitimat de jocurile avangardiste sau de un fond arhaic actual în arta populară, în prima etapă, şi aderenţa la direcţiile experimentale, sau de angajare extraestetică a deceniilor de mijloc ale artei universale, ca noile realisme, noul expresionism sau conceptualismul, şi, pe de altă parte, traseul neobizantin/neoortodox.
Generaţii succesive dar apropiate temporal, eventual grupate la suprafaţă de conştiinţa de generaţie (cum este cazul optzeciştilor) au dominat cu autoritate cultura românească şi au penetrat în discursul european mediind formula unei autohtonii a sintezei de modele occidentale şi de reacţii la provocările zonale. Odată cu intrarea în scenă şi adoptarea noilor realisme, implicând inevitabil focalizarea critică a realismului de tip nou, vestic (neorealismele cu estetici diverse) asupra situaţiilor concrete sau stării psihice colective (Andrei Chintilă, Ion Grigorescu, Wanda Mihuleac, Aniela Firon, Teodor Graur, Marilena Preda Sânc), au impus o reactivitate mai imediată decât cea a evaziunii în autonomia estetică. Cenzura a devenit mai permisivă faţă de tendinţele abstracte intrate în conflictul imagologic prin mesajul transestetic al nonfigurativităţii.
Primejdia retoricii explicite a figurativităţii şi a angajamentului politic (subminativ) se anunţa de impact şi mai puternic decât subtila ofensivă a abstracţionismului acuzat de decadenţă burgheză şi elitism. O evaluare de ansamblu pune în evidenţă concentrarea protestului cultural asupra condiţiei politice, sociale, spirituale autohtone a momentului istoric, complementate de interesul pentru contextul universal occidental ca sursă de modele, proiect utopic de integrare, şi spre fondurile culturale zonale ca depăşire a presiunii prezentului istoric.
Dezafectarea „cortinei de fier” a fost convertită cultural prin exprimarea vehementă şi retorică a libertăţii drept condiţie a limbajului/practicilor artistice şi a conţinuturilor semnificative, comunicare cu un public entuziast până la inflaţie şi uzură a sensului acestui termen sub care s-au consumat gesturi spontane şi programe elaborate, apropieri ale unor decalaje culturale şi adaptări mai aplicate sau mai stângace la condiţia artei universalismului globalist. Dacă anii '90 sunt definiţi de critica inerţiei tranziţiei, după descărcarea energiilor protestatare neconsumate integral în timpul dominaţiei comuniste, şi de încercarea de a traversa rapid decenii de practică a noilor comportamente media şi investiri/angajamente artistice, consumate doar elitar înaintea rupturii, anii 2000 şi prezentul imediat îşi redefinesc poziţia faţă de universul politic şi cultural global, de problematica globalismului şi mondializării. Această perspectivă devine critică, cu acel curaj şi acea libertate a expresiei care asigură echivalenţa democratică (utopic democratică) a discursurilor culturale. Desigur, funcţionează o grilă activă de tabuuri şi o ierarhizare a acestor discursuri critice. Dar, cum riscul destabilizării sistemului, rapid şi eficient, este neglijabil, dialogul, comentariul polemic găsesc loc şi ecou, dacă au acces la audienţă, chiar dacă în anumite cazuri se referă la, sau atacă tabuurile impuse de devierile şi suplimentările de semnificaţii restrictive ale acestor sintagme limitative şi interdicţii dogmatizate. Utopia funcţionalităţii acestei integrări în ansamblul mesajelor subminative, chiar dacă tema raportării critice este chiar utopia ca mod de proiectare a realului. Un astfel de mesaj referitor la raportul utopiei libertăţii democratice, a iluzonărilor şi deziluziilor integrării politice, economice, sociale şi culturale, şi realitatea brutală a acestor procese, a fost formulat cu accente mai radicale sau mai metaforice şi ironice, de un grup de artişti români prezenţi la galeria Totem Il Canale, în decembrie 2011), în expoziţia „Mirajul politic” (Director de proiect Andrei Jecza, curator Alexandra Titu). Proiectul a fost dezvoltat prin Institutul Cultural Român, depus de Centrul Cultural Român din Veneţia, şi concretizat prin aportul Fundaţiei Triade (Timişoara). Expoziţia reuneşte artişti activi în anii '80, reprezentanţi puternici ai rezistenţei prin cultură (Teodor Graur, ale cărui discursuri ironice dezafectează miturile şi stereotipurile ce susţin schemele conformiste ale propagandei politice globale, Marilena Preda Sânc, cu relaţionările dintre drama războaielor pentru extensii teritoriale, şi spaţiul unei fragile intimităţi domestice, Aurel Vlad, cu demersurile sale constante de a absorbi actualitatea istorică în mit), artişti care înainte de '90 erau preocupaţi de experimentul de limbaj (Ioan Augustin Pop), un deja foarte cunoscut artist lansat în deceniul zece prin proiectele sale de critică socială şi politică şi intervenţiile în spaţiul public (Matei Băjenaru) şi doi tineri artişti debutaţi în primul deceniu al secolul al XXI-lea (Alexandru Rădvan, cunoscut pentru discursurile sale problematizante şi inconfortabile, şi Sorin Oncu, al cărui conceptualism rece apelează la contrapunctul frapant de situaţii, în instalaţii care impun ca pe un colaj contrapunctic esenţa dramatică).
Nu a dispărut, din arealul artei cu angajament critic problematica situaţiei interne, a aspectelor sale sociale, culturale şi mai ales de politică socială, referitoare la exploatarea agresivă uneori a pluralismului etnic sau confesional, fie ca radicalizări şi investiri negative ale acestor diferenţe, fie ca programe şi proiecte creative şi curatoriale multiculturale. Relaţia situaţie locală şi condiţie globală se schimbă, iar orientările depăşesc ca perspectivă de abordare cadrul local, deseori propunând aderenţe eterogene celei zonale, localizante, etnice sau de grup opţional, fie legitimându-se chiar în afirmarea vehementă a unei apartenenţe diferite. Tensiunea dintre poziţia cosmopolită cu legitimare în avangardismul interbelic, şi cele de definire prin diferenţe şi referinţe istorice constituie, de fapt, o temă prezentă insistent în aceste spaţii ce îşi evaluează permanent poziţia în geografia ierarhizantă a lumii globale, decalajele şi resursele originalităţii.

Ierusalim

Westend. Museum on the seam

text de **VALENTINA IANCU**

deasupra:
Adel Abidin, Iraq / Finland, To Mohammad! To Mecca!, 2009.
Foto: David Amichai, © Museum on the seam

dedesubt:
Moataz Nasr, Egypt, „Towers of Love” ,2011
Foto: David Amichai, © Museum on the seam

În apropierea Porţii Damascului, pe Strada Chel Handasa care separă Mea She'arim, un cartier al evreilor ultra-ortodocşi, de cartierul arab, Sheikh Jarrah, a fost deschis în 1999, unul dintre cele mai virulente muzee de artă contemporană ale momentului: Museum on the Seam. Aşezat pe „cusătura" dintre Ierusalimul de vest şi cartierele arabe din partea estică a oraşului, muzeul aduce în discuţie probleme specifice locului în care este plasat, care sunt totodată probleme socio-politice mondiale: discriminarea, conflictele din Orientul Mijlociu, emigrarea masivă, criza economică etc.

deasupra:
Museum on the Seam, faţada.
Foto: David Amichai, © Museum on the Seam

Clădirea care adăposteşte muzeul, o veche reşedinţă privată construită în 1932 de familia Barmki, a funcţionat între 1948 şi 1967 ca post pentru armata israeliană, după 1970 găzduind o expoziţie despre reunificarea oraşului. Între 1999 şi 2004, a fost deschisă aici o expoziţie despre toleranţă şi coexistenţă (*Coexist*), focusată pe probleme specific israeliene; proiectul a fost urmat de o serie de expoziţii care chestionează prin artă barierele politice, încercând astfel să crească responsabilitatea oamenilor în faţa fragilelor *cusături* naţionale, etnice, politice şi religioase care nasc permanent conflicte grave şi războaie.

Westend, ultimul proiect semnat de curatorul Raphie Etgar aduce în discuţie conflictele dintre lumea arabă şi Vest. Departe de-a se alătura unui discurs pro sau contra islamului, Etgar pune într-o expoziţie mai multe perspective artistice şi teoretice asupra naturii conflictului şi posibilităţilor de înţelegere/relaxare. Andrei Molodkin (Rusia), James Clar (USA), Ahmed Alsoudani (Irac/Germania), Martha Rosler (USA), Christian Philipp Müller (Elveţia), Sara Rahbar (Iran / USA), Thomas Hirschhorn (Elveţia), Gilbert & George (Marea Britanie), Jota Castro (Peru), Adel Abidin (Irak), UBIK (India), Leila Pazooki (Iran), Mounir Fatmi (Maroc), Joshua Neustein (USA), Moataz Nasr (Egipt), KimsooJa (Coreea), Hank Willis Thomas (USA), Robert Kunec (Slovacia), Miki Kratsman (Israel), Walter Robinson (USA), Ala Ebtekar (USA), Merav Sudaey (Israel), Ahmed Mater (Arabia Saudită), Sven Kalden (Germania), Ann Messner (USA), David Krippendorff (Germania), Ido Abramsohn (Israel), Thomas Galler (Elveţia) sunt artiştii ale căror opere construiesc un discurs critic în relaţie cu acest conflict. În contextul *Primăverii arabe* care vine să contrazică islamofobia Vestului, Westend este construită drept realitate alternativă din care privitorul poate să selecteze informal ideile care să-i faciliteze înţelegerea unei lumi depărtate şi diferite. Prin selecţia virulentă, Raphie Etgar încearcă să răspundă unei provocări retorice: este posibil ca prin mijloace artistice să învăţăm greşelile istoriei şi să nu le repetăm, înţelegând că separarea şi respingerea au născut tragedii? Lucrările reacţionează la realitatea imediată, fără să judece nimic. Conflictul inter-etnic şi politicile de segregare a lumii islamice sunt prezentate fără încercarea de a impune o concluzie radicală; ceea ce este evident în expoziţie este blurarea limitei dintre cele „două lumi". Etgar conchide textul din catalog într-un mod imperativ, dar totodată relaxat: „Poate că lumea va concepe o cale de mijloc pentru aceia care vor să trăiască cot la cot, ca egali." Realitatea vine din nou să contrazică această utopie: Ambasada Marii Britanii de la Teheran a fost recent vandalizată de un grup de radicali islamici, fără ca oficialităţile statului Iranian să intervină. Arta militează pentru pace, articulează un discurs just, profund uman, dar realitatea vine să-l dărâme. Aşadar, posibilitatea unei lumi în pace rămâne deocamdată o utopie pentru care arta trebuie să militeze.

Matei Negreanu: Clar de lamă

text de **AURELIA MOCANU**

Cariera artistică a franco-românului Matei Constantin Negreanu (n. 1941) a devenit o tăietură transparentă prin destinul generaţiei sale, cea formată în perioada Războiului Rece. Este vorba de o coacere târzie, dar cu bune arpegii pe mai multe expresii artistice. În cazul sculpto-sticlarului Negreanu, aceste vecinătăţi au fost, la începuturi, scenografia şi moda. Desenul analitic i-a tapetat continuu atelierul şi, tot mai des acum, pictura de abstracţie liberă îi acompaniază voiajele australe. Decisivă în cariera lui Negreanu a fost fuga-exil în Occident, cea declanşatoare de supramotivaţie profesională. Aşa a ţâşnit diversitatea inovativă – formală şi tehnologică – pe domeniul artei sticlei şi, în final, consacrarea deplin internaţională.

Anul 2011 este un reper memorialistic pentru artistul complex al scenei franceze. Pe clepsidra timpului se împlinesc 30 de ani de la răsturnarea cupei, când, în 1981, Matei Negreanu s-a exilat la Paris din marasmul ceauşismului. Şi-a dirijat atunci experienţa a 40 de ani de viaţă şi de scenă artistică bucureşteană spre o decizie profesională dârză. După nici patru ani în Diaspora, din experienţa şi falimentul fabricii de sticlă de la Portieux, s-a ivit, din pure constrângeri, originalitatea feliilor de geam lipite şi sablate în creşteri de val, prima marcă „Negreanu". Artistul şi-a construit cu tenacitate un nume profesional în domeniul sticlei de artă (verrerie, glass art), încât i s-a consacrat, deja în 1993, o monografie girată de conservatorul Centrului Sticlei de la Muzeul Artelor Decorative din Paris. Dar Negreanu nu uită să-şi numească mentorii săi români şi cei ce l-au sprijinit profesional, precum sculptoriţa Zoe Băicoianu, pictoriţa-pedagog Lucia Ioan, ceramistul George Tiutin şi colega de exil şi de expresivitate a sticlei, Monica Damian. În anii '90, vecinătăţile stilistice spre care se îndreaptă formele lui Negreanu fac un balans între îmbinările constructiviste şi pasionalitatea secatoare de tip Francis Bacon. De la celebrul contur al cubului care localizează un carnagiu din pânzele damnatului englez să-i fi venit lui Negreanu pofta de a ciopli cristale de sticlă optică? Atacul blocului de sticlă de tip Corning cu dalta sau fierăstrăul electric ne livrează cel mai insolit portet surprins foto într-un atelier de sticlar: Matei cu căşti de antifonare ale halelor de ciocane pneumatice. Negreanu a fost identificat drept „casseur"-ul vehement al gustului burghez pentru tehnologia sticlei graţioase. A substituit bucolicul cu hybrisul în aceast material străvechi al artei. A radicalizat gesturile sticlarului, deloc confortabile în sine, spre violenţa cioplirii. I-a fost atribuită, de două decenii, trecerea la alt nivel de expresivitate, cel dramatic-sculptural din creaţia în sticlă. Nu de puţine ori, violenţele şi înverşunările procedurilor sale artistice i-au fost descifrate prin filtrul psihanalizabil al traumelor unei biografii romaneşti: anii războiului, moartea violentă a tatălui, ocupaţia bolşevică, tinereţe lumpenproletară. Dar Matei Negreanu nu-şi declamă, de fapt, un nou regn coroziv prin sticla sa cioplită. Refuză pragul urât-grotescului-sarcastic, ca panaş al Interesantului. Chiar dacă sablează şi muşcă transparenţa, artistul iubeşte lumina, puritatea şi frumuseţea sticlei. Pulsiunea lui Negreanu este să rănească cristalul pentru a provoca o tăietură vie şi o dezordine luminoasă de refracţie. Atunci el debridează şi despleteşte duritatea pură. Caută de fapt carnalul sticlei prin ciobire. Argument ne stă familia de forme metabolic-organice pe care Negreanu nu a abandonat-o niciodată, de la Valurile şi Aripile lamelare la Indefinibilele şi Figurile libere. Pe lângă tectonica Caselor, mai recentă, şi cea a mobilierului din lamele stratificate din anii '80, artistul concepe calupuri armonioase de sticlă pe arpegiul senzualist. Realizate prin suflare, turnare, coacere de pastă, formele turgescente pot primi ferecături de benzi de plumb, plasticităţi de intruziuni şi neapărat blicuri colorate. Sunt piese carnale şi fluide cu adâncuri colorate, pigmentate parcă plasmatic. Ele dialoghează cu clisura, ciobirea, frângerea, răzuirea. Cum poate sticla să conseve la Negreanu vuietul unei faleze cu Spuma valurilor peste Carcasele unui cimitir marin transparent? Din Fricile orbitoare ale luminii conţinută de sticlă s-a născut relaţia sa personală cu rana îmblânzită a ciobului pe carne.

pagina alăturată:
Mixed Media, 1995, sticlă suflată, benzi de plumb, lemn îmbrăcat în foaie de plumb și patinat; sticlă gravată prin sablaj și acid, 80 x 80 x 70 cm. Foto: Matei Negreanu

de sus în jos, de la stânga la dreapta:
1. Fear, 2006, cristal, tehnică mixtă tăiat direct în masă, colecție particulară. Foto: Françoise Calmon
2. Sfera, 1996, sticlă suflată, benzi de plumb lemn îmbrăcat în foi de plumb, 80 x 80 x 16 cm, diametru: 80 cm. Foto: Galeria „Serge Lechaszynski"
3. Body, 2004, cristal tăiat în masă, 25x 25 x 85 cm. Foto: Galeria „Serge Lechaszynski" Biot fr.
4. Memoire, 2006, sticlă suflată sablată patinată negru cu aplicații de benzi de plumb; neon roșu și lemn, diametrul: 85 cm. Foto: Galeria „Serge Lechaszynski" Biot fr.

„Benzile desenate au dreptul democratic să fie reprezentate la nivel canonic” (Ion Manolescu, Benzile desenate și canonul postmodern, *Editura Cartea Românească, 2011).*

Dialog moderat de **DARIA GHIU** și **IGOR MOCANU**

Un muzeu pentru a noua artă

#6 Dezbatere / Debate

La etajul 4 al Muzeului Național de Artă Contemporană s-a deschis, între 16 iunie și 16 octombrie, Muzeul Benzii Desenate – un eveniment-cheie al artelor vizuale în 2011. Proiectul pilot derulat de Institutul Cultural Român și MNAC îi aparține artistului Alexandru Ciubotariu care, în octombrie 2010, lansa, alături de Dodo Niță, albumul Istoria Benzii Desenate Românești 1891-2010, *la Editura Vellant. Trei expoziții permanente: „Tezaur – Istoria benzii desenate românești”, „Salonul Internațional al Benzii Desenate” și „Cum se face o bandă desenată”, expoziții temporare, dezbateri despre statutul contemporan al BD și zonele paralele cu arta BD (caricatură, animație, ilustrație de carte) și un atelier de creație. Un muzeu similar altor inițiative de artist – cum ar fi „muzeul cunoașterii” al Liei Perjovschi – apărut în urma cercetării susținute a câmpului BD autohton. I-am invitat să discutăm despre BD și apariția acestui „muzeu în muzeu” pe autorul său, Alexandru Ciubotariu, pe Dodo Niță, specialist în istoria BD, pe Tudorița Șoldănescu, reprezentant ICR și pe Puiu Manu, un veteran al benzii desenate.*

Alexandru Ciubotariu, am o întrebare pe care mi-am pus-o imediat ce am auzit de Muzeul Benzii Desenate, dar şi după aceea am fost surprins să aud multă lume întrebându-mă dacă chiar e un muzeu adevărat sau ce e?

Alexandru Ciubotariu: Eu şi Dodo Niţă ne gândim la un muzeu de ani buni, având o arhivă gigantică şi vizitând muzeele din Bruxelles, New York. Acum cred însă că a fost mai mult nevoia de a testa dacă este necesar un astfel de proiect. Poate că un Muzeu al Benzii Desenate în România este prea mult, aici banda desenată nu e foarte dezvoltată. O secţie într-un muzeu de artă contemporană, o aripă într-un muzeu poate ar fi mai funcţionale. Sau, aşa cum mi-am propus eu la începutul acestui proiect, să se realizeze un *centru de imagine paralelă*, cum îi spun eu. Adică un soi de obsesie de liceu, când eram descurajat permanent să fac bandă desenată, caricatură, desen animat şi alte prostii din astea. Iar eu, având la dispoziţie acest spaţiu şi nişte timp, am încercat o apropiere între toate aceste arte, între animaţie, caricatură, ilustraţie de carte, pentru că există lucrări total ignorate, însă extrem de valoroase, ca artă, ca imaginar. Aşa că revin, MBD este un test. I-am pus cuvântul „muzeu” în titulatură pentru că este un cuvânt incitant, dar l-am gândit iniţial ca pe un muzeu în sine, independent.

Deci ai şi o viziune pedagogică asupra muzeului tău imaginar…

A.C.: Nu neapărat pedagogică, ci mai clară, în funcţie de aşteptările fiecărei vârste în parte. Unii vin în Casa Poporului şi se aşteaptă să găsească treizeci de etaje tapetate cu bandă desenată, alţii nici nu ştiau că există aşa ceva în România şi sunt uimiţi de cât e de văzut, iar alţii vor să vadă supereroi americani şi când colo dau de Haplea… Unii vin să se familiarizeze cu romanul grafic şi cu alte experimente vizuale, care pornesc de la BD-ul clasic. Alţii, dimpotrivă, sunt interesaţi de partea istorică a BD-ului. De aceea, dacă l-aş crea eu, l-aş construi cumva mult mai limpede.

L-ai vedea ca pe o expoziţie permanentă într-o aripă a muzeului? Nu s-ar muzeifica prea mult banda desenată? Nu ar deveni ceva înţepenit şi static?

A.C.: Nu. Mie îmi plac muzeele. ştiu că există o oarecare aversiune faţă de muzee. Dar MDB iese din convenţie, există panouri în relief, proiecţii de desene animate, un atelier în care se poate desena, deci pare ceva mai viu decât un coridor cu tablouri pe stânga şi pe dreapta. Eu aş mai avea de lucru la amenajarea interioară. Aş fi impus vizualul din BD începând chiar cu nivelul amenajării.

PE LÂNGĂ ŞEVALET, BENZILE DESENATE ERAU MICKEYMOUŞI

Revenind puţin, spuneai mai sus că în şcoală erai descurajat să creezi bandă desenată. Ai putea să ne povesteşti mai multe?

A.C.: Da, e vorba de secţia de grafică şi pictură. Începutul anilor '90. Dar lucrul ăsta a avut partea lui bună, pentru că în liceu, dacă ţi se interzice ceva, aia faci mai departe, e clar. Însă dincolo de teribilism, cred că exista o maturitate a discernământului care ne permitea să realizăm lucruri tari şi în BD, nu numai în gravură. Pe lângă şevalet, benzile desenate erau *mickeymouşi*, erau tratate cu un dispreţ neverosimil, care te punea pe gânduri, pentru că nici nu ţi se spunea de ce. Mă tem că e vorba doar de o ignoranţă totală, ignoranţa de a nu vedea în artă decât tabloul înrămat sau gravura. Un artist care se respectă, care urmează un liceu şi după aceea o facultate, nu face *mickeymouşi*.

LIPSEŞTE O VERIGĂ FOARTE IMPORTANTĂ ÎN BANDA DESENATA – EDITORUL

Care ar trebui să fie temele benzii desenate contemporane din România? Dacă ar apărea mâine un nou val de desenatori, despre ce ar putea ei să deseneze?

A.C.: Păi desenatori există, public avem, lipseşte o verigă foarte importantă în banda desenată – editorul. El ar trebui să ne spună, până la un punct, cam care-s poveştile contemporane pe care să le desenăm. BD-ul nu e o noţiune abstractă, ci e o

pagina alăturată:
Imagine din Muzeul Benzii Desenate

sus:
Daria Ghiu, Puiu Manu, Igor Mocanu, Alexandru Ciubotariu, Tudoriţa Şoldănescu şi Dodo Niţă. Un desen de Puiu Manu, letraj: Alexandru Ciubotariu

sus, jos și pagina alăturată:
Imagini din Muzeul Benzii Desenate

poveste. Există câțiva artiști care își creează singuri poveștile, însă ei sunt un procent minor oriunde în lumea asta.

Într-o editură, schema editorială e simplă. Dacă vrei să fii băgat în seamă de un editor – care în general nu știe prea multă artă vizuală, iar BD cu atât mai puțin – trebuie să-i oferi o temă serioasă, gravă, periculoasă. Să faci un BD despre nazism și iei Pulitzerul, sau unul despre Nicolae Ceaușescu…

A.C.: Aici ar trebui găsit un echilibru, între un editor care și-ar dori să abordeze zona asta și artiștii care să o trateze.

După aceea, să nu uităm că editorii nu au niciodată bani…

A.C.: Sunt câțiva artiști care o duc bine. Unul publică în America, vreo patru – în Franța. Îți trebuie și pasiune multă, e foarte comod să faci doar ilustrație, dar să faci o bandă desenată este mult mai complicat. Pe lângă desen, ai nevoie și de simțul narațiunii continue. În ilustrație narațiunea e discontinuă. O bandă desenată îți ia și mai mult timp, trebuie să fii realmente pasionat, cum e un artist din Timișoara, Victor Drujiniu, foarte talentat, care lucrează 16 ore pe zi la o singură planșă. E o muncă titanică, iar el e doar *penciller*. În America BD-ul e împărțit între *penciller, inker, colorist* și *letraj*. Ei au un ritm de apariție înfiorător. Excepție fac *graphic novels*-urile, pe care le face un singur autor, în câțiva ani. Însă la ritmul lunar pe care îl practică ei, e nevoie de o echipă de scenariști, de un *penciller*, care e oarecum mai important, așa cum e Victor Drujiniu, care se duce după aceea la un *inker*, cum e Sandu Florea, care s-a specializat pe *inking* în ultima vreme, și e unul din cei mai buni în domeniu. După care banda pleacă la *colorist*, iar de la el, la *letraj*. Am înțeles acum că au revenit la letraj manual, după o perioadă de letraj pe calculator care nu le-a prea plăcut. Din păcate, mai există și riscul să se strice totul la tipografie. Am văzut planșele lui Victor Drujiniu în original și, după aceea, produsul finit, care arăta execrabil. De aceea e foarte important și *inker*-ul. Sandu Florea, de exemplu, spune că el practică *finishing*-ul. Dacă ai un panou de butoane cu o mulțime de cabluri, desenatorul în creion nu le va face pe toate, *inker*-ul trebuie să stea să le contureze până la capăt. Mai sunt doi frați, cu o poveste incredibilă, care lucrează pentru o celebră editură, Soleil, din Franța. E vorba de Augustin și Dan Popescu, ei locuiesc în satul Joseni din județul Buzău, iar când vor să-și trimită *scan*-urile pe mail la editură, conectează USB-ul la laptop și urcă pe un deal unde au semnalul mai bun.

Dodo Niță: Eu cred, în schimb, că de absența industriei editoriale din România nu se mai poate vorbi, măcar și pentru că au apărut acum aceste trei cărți (Alexandru Ciubotariu & Gianni Rodari, *Cipollino*; Ionuț Popescu & Mark Twain, *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*; Puiu Manu & H.G. Wells, *Omul invizibil*, Editura Casa Radio, 2011). Mai există și un editor francez stabilit în România, André Szakvary, pensionar, căsătorit cu o româncă, la care, la fel ca la Ciubi (Alexandru Ciubotariu), a funcționat nostalgia copilăriei și, văzând că nu se prea editează BD în România, s-a apucat el de treaba asta. A ajuns deja la 14 titluri, cu un tiraj de aproximativ 2 000 de exemplare. Apoi, mai există Editura Egmont, care din '90 încoace editează cărți pentru copii, însă a publicat și foarte mult BD, inclusiv albumele cu Asterix și Obelix. După care, Corint a scos o colecție de Manga, Nemira a mai scos câteva cărți BD. Mai există o încercare în prezent, Editura Art a publicat cărțile Marjanei Satrapi în seria de romane grafice – văd că s-a încetățenit termenul, deși uneori e folosit incorect, dar asta nu contează – iar acum urmează *Maus* al lui Spiegelman, singura carte de BD din lume care a luat Premiul Pulitzer. Acesta e un premiu dedicat ziariștilor, însă de data asta a fost acordat unui BD. Pasiunea pentru BD în cultura română începe totuși de multă vreme. Iordan Chimet a scos o carte extraordinară în anii '70, *Grafica americană*, în care jumătate era dedicată benzii desenate americane. Deci, dacă e să vorbim punctual, cărți de BD apar.

Faceți multă risipă de cuvinte în negocierea cu un editor nespecializat în BD? Cum ați discutat cu editorul de la Vellant, de exemplu?

D.N.: Excepțional în cazul lui Ciubi este faptul că e un om care inspiră foarte multă încredere. Editura a acceptat proiectul înainte să vadă cartea. În mod normal, te duci cu un proiect la un editor, cu câteva pagini de text, vreo 5-6 planșe finisate, să vadă cum lucrezi. El are și un mare capital de încredere.

Puiu Manu: M-am lovit în viața mea artistică de mai multe ori de editori. Și la începutul carierei, la sfârșitul anilor '50, dar și acum, în sistemul nou de după Revoluție. Am colaborat intens cu editura ERC Press, care mi-a publicat *Aladdin, Jack și vrejul de*

fasole ș.a. Dar am fost dezamăgit, pentru că le făcusem niște desene pentru copii foarte frumoase, dar când au apărut… *Aladdin*, de exemplu, nu știai că-i *Aladdin*, în interior, desenul era făcut bucăți, în ideea de a face un joc pentru copii, de banda desenată se făcea abstracție totală, iar copilul, în loc să citească, trebuia să decupeze cu foarfecele bucăți de desen dintr-o parte a revistei și să le lipească în alta. În fine, mi-au masacrat trei volume în felul acesta. Am luat apoi legătura cu un alt editor și am desenat *Toate pânzele sus!*, după Radu Tudoran, cu care am fost prieten în tinerețe, scenariul era făcut de el. Mai publicasem cândva prin anii '70 această bandă desenată, dar acum făcusem altceva, mult mai colorat, ceea ce nu se prea putea în comunism. Editorul acesta a fost impresionat, mi-a spus să mai fac și alte benzi desenate, urma să reluăm legătura. Nu m-a mai sunat. Din fericire, am găsit-o la Ploiești pe doamna Laurenția Stănescu, proprietara unei edituri care tipărește fostele reviste pentru copii, *Luminița* și *Cutezătorii*, dacă vă aduceți aminte de revistele astea. Anul trecut a apărut celebrul nostru personaj, Dim Dunăreanu, un fel de James Bond românesc, cum spune Dodo Niță, căruia i-am inventat o aventură în contextul unui eveniment actual. Dim Dunăreanu pleacă într-o mică expediție în Golful Aden, iar acolo urmează să se lupte cu niște rechini. Dar este capturat de un vas de pirați, iar de-aici începe o aventură prin junglă… Scenariul a fost scris de Marius Leștaru, care e profesor de educație fizică, autorul unui album despre karate. Vă dați seama că fiecare gen de luptă are o denumire japoneză, ca să învețe copilul ce mișcare a făcut personajul. Autorul are o abordare didactică. Stimulat de acest succes, revista a apărut în vreo 6-7 numere. La asta lucrez și acum, am terminat desenul și urmează să-l colorez și să-l tipăresc la această superbă doamnă, care este amatoare de BD și care mi-a publicat anul trecut ambele reviste cu *Aladdin*, așa cum fusese el desenat, nu cum l-au ciopârțit cei de la ERC Press.

D.N.: Nouă ni se părea că un tiraj mediu de 1 000 de exemplare este puțin. Până când a apărut directorul Editurii Polirom, domnul Silviu Lupescu, și a spus că tirajul mediu la un roman scris de un tânăr scriitor român este de 2 000 de exemplare, iar dacă se vinde în 3 000 de exemplare, el este foarte mulțumit. După aceea m-am documentat să aflu care sunt tirajele medii în Franța, unde apar 4 000 de titluri pe an. Din ele, 20 sunt cele care depășesc 10 000 de exemplare, iar la restul – tirajul mediu este de 7-8 000 de exemplare. Pentru o populație de 80 de milioane de locuitori, care include populația Franței, Belgiei și a Elveției francofone. Eu cred că ar trebui să încetăm – eu cel puțin am încetat demult – să ne mai plângem că nu avem BD. Dacă ne uităm fugitiv peste ultimii 5 ani, vedem că trendul este unul de creștere. Anul acesta e un an de vârf.

P.M.: A fost și Salonul de Bandă Desenată, nu știu dacă ați fost acolo, unde a fost o afluență incredibilă. Niciodată la un vernisaj nu au fost 300 de persoane.

Poate ne povestiți mai multe și despre Salon…

D.N.: La primul Salon, pe care l-am organizat tot la București, la Casa Pionierilor, în 1991, noiembrie, eram 40 de inși, din care 30 de autori și 10 curioși. Iar din ăia 10 curioși, majoritatea erau prieteni, plus doi ziariști. Dar am fost 30 de autori din toată țara, niciodată după aceea nu am reușit să-i adunăm într-un număr atât de mare. Aceasta a fost prima ediție. Apoi, Salonul a fost itinerat prin țară, începând să crească, ajungând până la câteva mii de vizitatori. Pe urmă, s-a stabilizat la Constanța, unde a adunat un public constant, de 1000-1500 de vizitatori. Apoi, a mai fost o ediție anul trecut, la Sala Dalles, unde a venit enorm de multă lume. De ce? Au fost foarte multe institute culturale care s-au implicat, s-a făcut mediatizare…

MUZEUL ÎN SINE ESTE UN REZULTAT PALPABIL AL LUCRULUI LA ISTORIA BENZII DESENATE

S-a legat și de apariția *Istoriei Benzii Desenate*…

D.N.: S-a legat și de apariția *Istoriei*…, dacă vreți, dar cred că a contat mai mult mediatizarea.
A.C.: Dar și MBD este un efect de bulgăre de zăpadă al Salonului de anul trecut. Muzeul în sine este un rezultat palpabil al lucrului la *Istoria Benzii Desenate*. Am strâns foarte multe materiale extrem de valoroase și neputând să mă bucur de ele la mine-n sufragerie, am zis să încercăm o expoziție temporară.

Voiam să vă întreb și despre schimbarea de statut a BD-ului, înainte și după '89 și despre relația lui cu politicul. Era banda desenată mai bine pusă în valoare atunci? Avea un alt statut?

P.M.: Am publicat prin anii '70 trei albume de bandă desenată, la Editura Stadion, aflată în pragul falimentului la vremea aceea. Avea un public restrâns, nu cumpăra nimeni nimic. Atunci i-am propus directorului să publicăm BD. S-au tipărit în 40 000 de exemplare și într-o lună se epuizaseră. Nu prea exista televizor și banda desenată era și atunci ceva nou. Așa cum spunea un editor francez, banda desenată îi învață pe copii să citească și cele cinci rânduri care există acolo, dar le și stimulează imaginația, ea fiind o artă secvențială, ceea ce nu se întâmplă la televizor. În BD povestea nu e ca în film, urmează să-ți închipui tu secvența lipsă.
D.N.: Domnul Manu vă poate spune că era considerată o artă minoră. În afară de Iordan Chimet, nimeni nu a scris un rând despre BD. Iar despre banda desenată românească, fără falsă modestie, eu am fost primul care s-a încumetat să vorbească. Mulți desenatori nici măcar nu știau că ceea ce fac ei se cheamă BD. Când am stat de vorbă cu ei, se refereau la „benzi colorate", „desene animate" chiar… Fără discuție, deci, că statutul pe care îl avea era de artă minoră. Dar care era importanța ei? Inclusiv Ceaușescu a discutat într-o plenară despre înființarea unei reviste BD, *Minitehnicus*. Banda desenată avea locul ei, în cadrul literaturii pentru copii, iar literatura pentru copii era la fel de descon-

deasupra:
Imagine din Muzeul Benzii Desenate

sus, dreapta:
Cipollino, personajul desenat de către Alexandru Ciubotariu pentru romanul grafic Aventurile lui Cipollino *de Gianni Rodari, Editura Casa Radio, 2011*

pagina alăturată:
Planşă originală de Puiu Manu (1990)

siderată în cadrul marii literaturi. În timp ce astăzi lucrurile s-au schimbat. Datorită faptului că anumiţi oameni influenţi în media au început să recunoască public că au fost cititori de BD şi că le place în continuare banda desenată, statutul ei e diferit. Cine sunt ei? În primul rând, Ion Manolescu, el a fost primul care a scris o carte de critică şi teorie a benzii desenate. Atenţie, eu nu am scris niciodată critică de bandă desenată, eu sunt istoric, adun informaţii, dar el este critic şi teoretician de BD. Apoi, a scris romanul *Derapaj* (2006), în care întreaga acţiune se desfăşoară în jurul unui număr din revista *Pif*. După care, e Adrian Cioroianu, care a scris mai multe articole despre BD. Pe urmă, domnul Patapievici, care vine şi povesteşte la televizor, la emisiunea lui Iosif Sava, cât de mult îi plăceau *Corto Maltese* şi *Pif Gadget*. Apoi, fraţii Filip şi Matei Florian, mai e Dan Lungu...

PUTEM VORBI CHIAR DE O NOTORIETATE A BENZII DESENATE

Recent a apărut un articol în *Observator cultural*, al domnului profesor Adrian-Silvan Ionescu, despre Corto Maltese…

D.N.: Cred că astăzi putem vorbi chiar de o notorietate a benzii desenate, datorită acestor personalităţi, datorită cărţilor şi articolelor pe care le-au scris. Salonul a fost mult ajutat de Ambasada Franţei şi Delegaţia Wallonie-Bruxelles. Dar ei au un public destul de restrâns, o difuzare în mass-media la fel, destul de limitată. În clipa în care s-a implicat ICR, toată presa a preluat acest subiect. Pentru mine, aceasta a fost ultima recunoaştere. Ar mai fi una, dacă vreţi, e vorba de Universitatea din Galaţi, care are la Facultatea de Litere un curs despre legătura dintre text şi imagine, pornind de la mai multe cărţi de BD.

AŞ FACE MAI DEGRABĂ UN CURS DE LECTURĂ A BENZII DESENATE

Tudoriţa Şoldănescu: Ce trebuie făcut pentru a exista o secţie de BD la Universitatea de Arte din Bucureşti?

D.N.: Trebuie să existe un profesor care să preia iniţiativa. Cum au făcut cei din Galaţi... Eu aş face mai degrabă un curs de lectură a benzii desenate…

A.C.: Da, ar trebui să începem cu un curs de cultură vizuală.

ASTĂZI, PUBLICUL A DEVENIT MULT MAI EXIGENT, E FOARTE IMPORTANTĂ POVESTEA

A.C.: Ion Manolescu, care este profesor universitar şi care a scris cartea respectivă, se plângea şi el de absenţa benzii desenate româneşti. Ca să crească nivelul BD-ului românesc, trebuie să se implice şi scriitorii, să facă un scenariu potrivit.

D.N.: Când vorbim de poveste, vorbim de o *poveste în imagini*. E foarte importantă nuanţa aceasta. BD-ului i se spune în o mie de feluri, roman grafic, mai ştiu eu cum, Umberto Eco îi spune „literatură desenată", însă BD-ul este o poveste în imagini. Ce spune Ciubi e adevărat, el spune că face un desen bun şi că are nevoie de o poveste şi mai bună, însă desenul trebuie să fie lizibil. Căci altfel, de ce ar citi cineva o bandă desenată, în loc să citească un roman bun ori să se joace pe calculator?

UN AUTOR DE BENZI DESENATE TREBUIE SĂ CUNOASCĂ MULT MAI MULTE LUCRURI DECÂT ORICE GRAFICIAN

A.C.: Într-adevăr, banda desenată are atuurile ei, e ceva între film şi literatură…

Eu aş apropia-o mai mult de teatru. Desenul este un înlocuitor ceva mai eficient al numelor personajelor şi al didascaliilor.

P.M.: Am spus odată, într-o intervenţie, că desenatorul trebuie să fie foarte atent, desenul trebuie să fie mult mai puternic decât textul, să constrângă privitorul înspre imagine. La vremea mea, foarte mulţi artişti considerau BD-ul ca fiind o artă minoră. Le-am spus că nu e o artă minoră, un autor de benzi desenate trebuie să cunoască mult mai multe lucruri decât orice grafician. Intervin o mulţime de detalii, chiar minore, cum este, spre exemplu, o stropitoare. Trebuie să-i cunoşti mecanica. Am pus odată un artist să-mi deseneze o stropitoare, iar el a desenat-o cu mânerul în lateral, ceea ce e fals, ea are mânerul deasupra, dacă ştiţi cum arată o stropitoare. Nu mai vorbim de un automobil, o rachetă sau mai ştiu eu ce tanc ş.a.m.d. Trebuie să fii foarte documentat.

D.N.: Eu identific banda desenată cu o carte pur şi simplu, are o parte de descriere şi o parte de dialog. Însă realitatea e că este câte un pic din toate, şi literatură, şi teatru, şi cinema…

TREI LUNI DE VACANȚĂ ÎN TRECUT
RECUPERAREA LUI XERXES
VOM ATERIZA PE TEREN NEUTRU, ADICĂ CHIAR PE ZIDUL CARE DESPARTE CELE DOUĂ CAPITALE.
ÎN ERA NOASTRĂ S-AU PETRECUT LUCRURI ASEMĂNĂTOARE. A FOST DĂRÂMAT ZIDUL BERLINULUI.
DAR NU DE „EXTRATEREȘTRI" CA ACUM, CI DE „PĂMÎNTENI"! SĂ VEDEM CUM VOR REACȚIONA ATLANTIDIENII LA ACEASTĂ INTERVENȚIE A NOASTRĂ
EXTRATEREȘTRII AU SPART ZIDUL! PAZNICII LUI FUG!...
E O OCAZIE UNICĂ! SĂ NU O SCĂPĂM! EU TREC DINCOLO, SĂ-MI CAUT PĂRINȚII.
FRATE! NU SPERAM SĂ TE MAI VĂD VREODATĂ.
DACĂ NU INTERVENEAU EXTRATEREȘTRII, CHIAR CĂ NU NE-AM MAI FI VĂZUT.
OAMENII SÎNT OAMENI INDIFERENT DE EPOCA ÎN CARE TRĂIESC. CE IDEE BUNĂ AI AVUT, ANDREI, SĂ ATERIZĂM CHIAR PE LOCUL ZIDULUI!...
ȘI EU MĂ BUCUR PENTRU EI. DAR TREBUIE SĂ NE GRĂBIM. VOM MERGE LA MAUSOLEUL PROFESORULUI, APOI LA PIRAMIDA LUI XERXES
TU RĂMÎI LA COMANDA NAVEI. DACĂ EȘTI ATACAT TE APERI FĂRĂ EZITARE. IAR DACĂ VA FI CAZUL DECOLEZI ȘI ATERIZEZI PE VÎRFUL MUNTELUI VULCANULUI
VOM VEDEA CUM ARATĂ PROFESORUL DUPĂ 1500 DE ANI...
CRED CĂ NU VOM MAI PUTEA SĂ-L READUCEM LA VIAȚĂ.
VA URMA!
Universul copiilor nr 41-42

deasupra și dreapta sus:
Imagini din Muzeul Benzii Desenate

DESPRE CUM SE ÎMPACHETA SALAMUL ÎN PLANȘE ORIGINALE DUPĂ CE TIPOGRAFIA ÎȘI FĂCEA TREABA

Dar de ce să nu spunem că banda desenată e bandă desenată? Adică un gen artistic ce trebuie tratat ca atare. Și aici, poate ne spui, dragă Ciubi, mai multe lucruri despre metodologia de lucru cu lucrările expuse în MBD, despre cum ai tratat acest gen artistic.

A.C.: E foarte interesant să pornim de la expoziția de planșe originale, care, în sine, se îndepărtează foarte mult de BD. Banda desenată înseamnă o lucrare tipărită sau publicată. Între coperțile unei cărți sau ale unei reviste se desfășoară viața unei lucrări originale, care altfel nu are șanse să fie expusă. Fiind eu însumi artist, știam ce înseamnă frumusețea unei planșe în sine, așa că am căutat formatul original. De aceea a fost o expoziție foarte apreciată pentru că am descoperit minuni, vă pot povesti ore întregi, e de mirare că au supraviețuit până acum, că le-am găsit și că le-am și expus. Planșele originale nu sunt făcute pentru a fi expuse, pentru a fi păstrate măcar, mulți nu le-au mai păstrat. Tehnica tiparului a influențat enorm la un moment dat metoda de lucru. Limitările tehnice îți puteau impune să faci două planșe pentru același desen, pe culori separate. Neexistând xerox ori e-mail, planșele mergeau direct la tipografie și numai printr-o minune puteau reveni în atelierul autorului. Am auzit povești de-a dreptul tragice, despre cum se împacheta salamul în planșe originale după ce tipografia își făcea treaba, se înveleau cilindrii de vopsea, iar cele mai norocoase ajungeau acasă, la copiii tipografilor. Ce am reușit să salvăm și să aducem aici ține de un miracol și s-a dovedit că pot fi privite ca lucrări în sine. Acesta a fost unul din fundamentele muzeului. Apoi mai există și biblioteca MBD, unde se găsesc reviste și albume din toate timpurile. Cam asta ar fi împărțirea. Zona de istorie și cercetare, cu aceste lucrări grafice, biblioteca și activitățile conexe, cum este atelierul, proiecțiile video, intersecțiile cu alte culturi, cum este cea franceză, sau cu diversele ramuri, cum sunt experimentele video sau *web-comics*-ul. Adică existența pe web, unde nu-ți mai bați capul cu publicarea, planșe originale etc. O altă formă de existență a benzii desenate este cea în presă, de care este legată în mod organic. O altă experiență fericită, un vârf chiar al descoperirii muzeului: e vorba de Nichita Stănescu, transpus în bandă desenată de Sandu Florea în 1983, cu puțin timp înainte de moartea poetului. O chestie de 30 de ani, înghețată în timp. Sandu Florea s-a mutat la New York, dar le-a găsit întâmplător înghesuite pe un raft. Iar acum le-am adus într-o expoziție, cât și într-o carte obiect, chiar dacă incompletă, căci Sandu Florea a apucat să deseneze doar primele 22 de pagini. Asta înseamnă muzeu pentru mine, să descoperi minuni prin tot felul de cotloane.

În ce măsură a fost afectată banda desenată în timpul lui Ceaușescu?

P.M.: Apariția benzilor desenate în revistele comuniste era o problemă. Prima dată, am prezentat unei redacții o bandă desenată de aventuri. La revista *Cravata Roșie*. Era vorba de Contele de Monte Suman, se întâmpla prin Mexic, adică era complet apolitică. Mi-au spus că dacă vor publica așa ceva, vor deveni o revistă burgheză, capitalistă, americănească. Atunci am abordat subiectul unui copil sovietic, într-o aventură care se petrecea în 1918, în timpul Revoluției din Octombrie. Era un subiect pe care nu-l puteau refuza. Și a intrat. Aceea a fost prima mea bandă desenată publicată. După care au urmat și altele.

D.N.: Domnul Manu vorbește despre sfârșitul anilor '50, când a fost o perioadă de hiatus, perioada comunismului pur și dur, când banda desenată apărea foarte rar și era doar o înșiruire de desene. În ultimii ani ai lui Stalin, BD-ul era simbolul capitalismului, așa cum era Coca-Cola sau Kentul. După aceea, prin anii '60, s-au mai relaxat, conducătorii noștri și-au dat seama că banda desenată poate fi un bun instrument de propagandă ideologică. Din '60 și până în '80, nu a existat revistă pentru copii care să nu aibă și câteva pagini de BD.

COPIII NU POT ÎNȚELEGE UN ELICOPTER CARE VORBEȘTE. TREBUIE SĂ EXISTE ȘI CÂȚIVA PIONIERI

Dar care erau dificultățile? Ce nu aveai voie să abordezi?

D.N.: Erau patru subiecte mari și late pe care aveai voie să le exersezi: banda desenată istorică, banda desenată de actualitate – iar asta era cea mai propagandistică posibil, cu muncitori care construiesc hidrocentrale, cu pionieri care trec bătuțele strada, cu vizite la colhoz ș.a.m.d., apoi, banda desenată animalieră, în care personajele sunt mici animăluțe

antropomorfe, și, într-o mică măsură, banda desenată SF. În publicații SF, dar și în *Cutezătorii*, apăreau mai ales adaptări ale unor romane sovietice de SF, iar pe urmă, scenarii scrise de Horia Aramă, de Vladimir Colin. Alte subiecte nu aveai voie să abordezi. După '90, artiștii și-au dat drumul dintr-o dată și au început să apară BD cu samurai, BD erotic, benzi desenate creștine, cu Iisus Hristos. Toate acestea ar fi fost imposibile înainte de '89.

P.M.: Am primit la un moment dat un scenariu, făcut de o redacție, nici măcar de un scriitor anume, în care apărea o rachetă sovietică în cosmos, în care se infiltrase un spion. Am făcut banda desenată, am trimis-o la redacție și am fost chemat imediat, întrebându-mă: spion în rachetă sovietică, unde ai pomenit dumneata așa ceva? Am scăpat doar cu atâta.

D.N.: Livia Rusz făcea o serie extraordinară de benzi desenate cu personaje antropomorfe, Balonel, Cioara și Eli. Eli era un elicopter în formă de om. La început apar cele trei personaje simpatice, însă după aceea, încet-încet, ideologia a obligat-o să introducă și pionieri în narațiune. Copiii nu pot înțelege un elicopter care vorbește, cu mâini și picioare. Trebuie să existe și câțiva pionieri.

Dar în pofida tuturor acestor restricții, au existat șopârle în BD? Autori care au îndrăznit să critice regimul ceaușist prin BD?

D.N.: Să-l evite, da. Domnul Manu a adaptat în anii '70 romanul *Toate pânzele sus!*, care nu are nimic ideologic. Sau când îl inventează pe Dim Dunăreanu. E adevărat că existau și niște pionieri puși pe-acolo să facă figurație, dar esențialul erau aventurile cu spioni, aventura pură.

A.C.: Dar cum a apărut *Poarta* lui Pârligras din 1985? În *Almanahul de anticipație* din 1985 există o bandă desenată parcă din altă lume. Conține nuditate, pentru prima oară apare o femeie cu sânii goi, iar povestea era și ea extrem de interesantă. În ultima planșă, povestea se derula ea însăși într-o bandă desenată, modul de încasetare e foarte ciudat…

D.N.: Tu vorbești din punct de vedere grafic. Dar există o bandă desenată a lui Valentin Iordache, o planșă cu 12 casete. Într-o lume în care toți au capetele pătrate, se naște un copil cu capul rotund. Asta se întâmpla prin '86-'87. A mai fost și *Oblio*. Există exemple de benzi desenate cenzurate. A apărut într-un almanah o bandă desenată de trei planșe, iar milițianul din ultima planșă, desenat de autorul original, este înlăturat prin decupare, ca redacția să lipească un alt sfârșit al poveștii. Un alt exemplu, Valentin Tănase, cunoscut pentru portretele în ulei ale lui Ceaușescu. Dar într-o carte de Dumitru Almaș, ilustrată de el, îl desenează pe Ceaușescu în salopetă, dând indicații prețioase, iar muncitorii din spatele lui sunt cei patru Beatles… Cu breton, mustăcioară și caschetă. După cum se vede, au fost și compromisuri, dar și răscumpărări.

Să nu ne-nțelegeți greșit, pentru noi e vorba de un câmp cultural aproape necunoscut, pe care am început să-l descoperim foarte recent…

D.N.: Revista *Tintin* din anii '60 avea un slogan: pentru cititorii între 7 și 77 de ani. Eu am aproape 50 de ani și citesc alte benzi desenate decât citește fiică-mea. Dar amândoi citim BD, iar asta e cel mai important. Publicul trebuie alimentat cu reviste noi. în grupul nostru de bedefili există membri care cheltuiesc sute de euro pe lună comandându-și BD-urile din Franța, din America pe *eBay*. Oameni pasionați de BD, oameni care citesc, scriu despre BD, profesori, arhitecți, curatorul Muzeului de Arheologie din Suceava, comandantul școlii de Poliție din Cluj, fostul arhitect-șef al orașului Constanța.

La final, clasicul: la ce lucrați în prezent?

A.C.: În luna octombrie am realizat la Bruxelles expoziția cu artiști români de BD din 1924 până în 2010, un etaj întreg de muzeu, 5 luni de zile. Este prima oară când avem o astfel de expoziție în cadrul Centrului Belgian al Benzii Desenate.
Urmează o altă expoziție a istoriei BD în mai la Praga. Iar eu îmi propun să lucrez mai mult atât BD, cât și pictură, ilustrație, animație.

D.N.: Acum lucrez la o carte despre interferențele între revista *Vaillant* și România. Sunt nenumărate legături de-a lungul a 40 de ani și le-am surprins în cartea aceasta.

Tudorița Șoldănescu: Cred în dezvoltarea pas cu pas a acestui domeniu

Cum s-a produs întâlnirea între Institutul Cultural Român și Muzeul Benzii Desenate? De ce a luat ICR-ul banda desenată sub aripa sa?

T.Ș.: Institutul Cultural Român a sprijinit în mod constant evenimente care au dus la revigorarea benzii desenate în România (expoziții, reviste, prezențe la manifestări de profil în țară și în străinătate). Organizarea Salonului European de Bandă Desenată, ediția I, toamna 2010 – proiect inițiat de clusterul EUNIC în România, respectiv rețeaua institutelor culturale europene, grupul local –, ne-a arătat că există un public, în creștere, interesat și pasionat de acest domeniu. De la această experiență fericită, desfășurată sub egida EUNIC, a fost un pas extrem de mic al ICR de a contribui la înființarea Muzeului Benzii Desenate – în colaborare cu MNAC, cu sprijinul câtorva institute străine membre EUNIC.

Dincolo de Muzeul Benzii Desenate, care a fost rolul ICR-ului în promovarea BD-ului și a acestui proiect în Occident (la ICR-urile din lume)?

T.Ș.: Planșele originale din proiectul lui Alexandru Ciubotariu, *Istoria benzii desenate românești*, prezente, prin ICR, la Salonul European de Bandă Desenată, au fost expuse și la filialele din străinătate. în 2011, la Madrid, New York, Berlin, iar din toamnă, până în februarie 2012, Centrul Belgian de Bandă Desenată din Bruxelles, în colaborare cu ICR, găzduiește expoziția extinsă.

Care au fost ecourile pe care le-ai considera cele mai puternice?

T.Ș.: Ne-am bucurat de o presă favorabilă și entuziasmată de fiecare dată (atât la Muzeul Benzii Desenate, cât și la Salon, dar și la alte evenimente conexe), ne-am bucurat de un public numeros, încântat de revenirea în forță a acestei arte, de reacția extrem de favorabilă a artiștilor de bandă desenată, dar și a teoreticienilor acestui domeniu, și, mai ales, ne-am bucurat de colaborare, cooperare și coeziune. Eu personal cred în dezvoltarea pas cu pas a acestui domeniu, iar faptul că revistele încep să includă fascicole cu benzi desenate, iar editurile publică volume de bandă desenată mi se pare dovada vie a acestui optimism despre care vorbeam. Deci din toate zonele ecouri, și nu numai atât, acțiuni, demersuri, dovezi concrete că am mizat pe artiști de valoare.

#7 Eseu / Essay

Politica bienalizării şi dispersarea centrului:

A 54-a Bienală de la Veneţia, între entertainment global şi reflexivitate locală

Conştientizarea paradoxului

Pe exteriorul pavilionului României din *Giardini* se afla, marcat cu o culoare discretă, aproape imperceptibilă, un text critic şi auto-reflexiv aparţinând Luciei Tkacova şi Anettei Mona Chişa. Deopotrivă grav în observaţiile sale acut-lucide privind contextul în care lucrarea este realizată şi prezentată şi detaşat, iar pe alocuri, plin de umor prin ironia cu care această situare este succesiv descentrată, acest discurs artistic reprezintă cu mult mai mult decât o manieristă reflecţie post-conceptuală. Importanţa sa depăşeşte cadrele discuţiei aprinse stârnite până de curând cu privire la participarea României. Imposibil de redus la simpla manieră a unei intervenţii politice facile, textul lucrării reprezintă, mai întâi, un statement cu privire la limitele criticii instituţionale în contextul absorbţiei tot mai accentuate a discursului critic de către industria de consum a artei contemporane. Mai apoi, el poate fi citit drept un lucid comentariu subiectiv asupra condiţiei uneia dintre cele mai controversate – şi încă exemplare bienale şi o conştientizare a paradoxului critic la care se supune orice artist invitat la acest eveniment. Caracterul timid al acestei inscripţii trădează (conştient asumat sau involuntar) discreţia vocii artistului, conştiinţa faptului că orice opoziţie făţişă este astăzi inevitabil teatralizată şi devine uşor un gest de *entertainment* suplimentar – şi astfel, inutil şi ineficace. El trădează, totodată, încrederea în potenţialul politic al artei contemporane de a prezerva constituţia democratică a expoziţiei de artă, altfel spus, constituţia spaţiului fizic şi simbolic pe care orice expoziţie îl propune şi îl deschide în perimetrul sferei publice, propunându-se pe sine însăşi ca sferă publică. Este vorba de înţelegerea expoziţiei ca loc al conflictului şi negocierii, cu alte cuvinte, al democraţiei agonistice, în condiţiile în care capitularea definitivă a discursului critic o constituie, în cadrele logicii consumului, tocmai privatizarea deplină a artei ca *res publica* sub presiunea marilor comercianţi şi a producţiei spectaculare de subiectivitate artistică.

Ce mai înseamnă, aşadar, Bienala de la Veneţia? Ce loc ocupă ea în perimetrul tot mai aglomerat al bienalelor de pretutindeni? Şi, lucru cu atât mai semnificativ, ce trădează cea din urmă ediţie cu privire la rolul curatorului, la practica şi discursul curatorial în ansamblul economiei de piaţă globale? Iar dacă nu mai putem încă oferi un răspuns alternativ transformărilor structurale suferite de această practică, ce-i de făcut?

De la producţia de eveniment la producţia de discurs – scurt excurs genealogic

Nu este aici locul cel mai potrivit să dezvolt o genealogie, complexă şi deja bine-cunoscută, a rolului şi funcţiei curatorului în ansamblul mecanismelor de producere şi receptare a artei contemporane în ultimii patruzeci şi ceva de ani. Pe scurt, exemplarele evenimente expoziţionale propuse de Harald Szeemann precum *When Attitudes Become Form* sau *Documenta V* au marcat definitiv rolul auctorial al curatorului de expoziţie şi au adus acestuia aura meta-autorului, a orchestratorului unui traseu experienţial şi a unui spaţiu de dialog.
Propunând conceptul expoziţiei şi asigurând, de multe ori, producţia de lucrări noi şi specifice conceptului propus, curatorul de eveniment expoziţional temporar şi de grup a modificat radical statutul şi limitele intervenţiei custodelui muzeal asupra operelor de artă. Rolul său a devenit tot mai acut cel al producătorului de artă în mediul expoziţiei ca atare. În termenii lui Boris Groys, expoziţia însăşi a devenit o instalaţie complexă, locul privilegiat al producerii experienţei estetice de o magnitudine diferită, precum şi al discursului ca polifonie gestionată şi controlată.
Importanţa curatorului a devenit, de atunci, tot mai pregnantă, ajungându-se, în anii nouăzeci, la irumperea pe scena mondială a unui nou tip de curator – mobil, neataşat unei instituţii particulare, independent sub raport financiar şi liber să inoveze, altfel spus, să experimenteze formate expoziţionale şi platforme discursive în cele mai diverse locuri, utilizând, pentru aceasta, un areal la fel de mobil şi fluctuant de artişti.
Modelul antreprenorial specific acestui tip de relaţie între curator şi munca sa este uşor de înţeles. El aparţine industriei serviciilor şi relaţiilor post-fordiste de muncă, permiţând nu doar mobilitatea curatorilor şi artiştilor, dar şi competitivitatea acestora, precariatul în afara existenţei (nesfârşite a) proiectelor şi o tot mai acută dependenţă de instituţii financiare diverse şi eteroclite menite să suţină serialitatea post-minimală a „unui proiect după altul". O asemenea practică presupune, prin însăşi mobilitatea ei, crearea de evenimente temporare şi locale, cu profil *site-specific*. Este drept că anii nouăzeci, care sunt şi anii exploziei bienalelor pe piaţa mondială, sunt totodată anii în care s-a format şi s-a dezvoltat o întreagă generaţie curatorială de excepţie în privinţa inovaţiilor formale şi experimentelor realizate cu spaţiul şi conceptul însuşi de expoziţie, cuprinzând nume precum Nicolas Bourriaud, Maria Lind, Rosa Martinez, Hou Hanru, Okwui Enwezor, Hans-Ulrich Obrist. Însă tocmai acest aspect al producţiei de eveniment artistic putea fi cel care, în conjuncţie cu globalizarea bienalelor ca mega-expoziţii temporare,

tematice şi cu caracter repetitiv, menite, în opinia lui Julian Stallabrass, să atragă tot mai mult public în vederea dezvoltării turismului cultural, poate explica uluitorul eşec al ultimei bienale prin chiar platitudinea sa – sau mai precis, prin posibilitatea ca aceasta să devină simptomatică pentru o nouă distribuţie a rolurilor şi raporturilor de putere din lumea artei.

Despre producătorul de discurs ca *entertainer*

În acest sens, este poate simptomatic, în primul rând, pretextul iluminist utilizat în bienala curatoriată de Bice Curiger pentru a acoperi un câmp semantic de o laxitate extremă, mai precis, falimentul acestuia. Pentru a-mi anunţa în mod explicit teza pe care doresc să o prezint, consider că *ILUMInazioni* este locul în care transformarea discursului critic în *entertainment* al turistului civilizat, astfel spus în entertainment *emancipator*, se expune pe sine fără pretenţiile de a mai produce participare politică. În pofida atenţiei oferite politicului în această bienală, demersul de revenire la formalism şi experienţa senzorială, precum şi selecţia subiectiv-electivă a lucrărilor, observate de Oliver Marchart în ultima *Documenta* şi reproduse parţial de bienala din 2009 curatoriată de Birnbaum sub primitorul titlu *Making Worlds*, revin şi aici în mod copleşitor, iar politicul nu este prezent decât ca simplă reprezentare, adică, în forma sa pur spectaculară. Efervescenţa politică şi „platformele" de reflecţie din *Documenta XI* sau antagonismul creator din bienalele anterioare realizate de Francesco Bonami sau de Rosa Martinez, ca să nu mai vorbim despre demersul radical-angajat al grupului WHW în penultima bienală de la Istanbul au lăsat locul unor timide gesturi de reflecţie devenite de acum un *sine-qua-non* de bun simţ, dar nimic mai mult. Prin conceptul său polifonic şi lucrările propuse, aparţinând, ce-i drept, unei generaţii tinere (spre deosebire de demersul canonic şi didacticist realizat de Robert Storr în 2007 cu a sa bienală), *ILLUMInazioni* ne propune revenirea la experienţa estetică (ce-i drept, pretins re-politizată) a spaţiului de expoziţie ca parcurs personal al unui entertainment global, în care revelaţia înlocuieşte demonstraţia, iar epifaniile singulare, rare şi inefabile, se substituie argumentelor şi dezbaterii. Nici măcar micile gesturi de auto-ironie critic-reflexivă, precum reeditarea lucrării lui Maurizio Cattelan *Turiştii*, ori inserţia unor gesturi ce îşi asumă o miză politică directă, precum lucrarea realizată de *Norma* Jeane, instigând la participativitate democratică prin manipularea steagului egiptean prezent sub forma unui cub de plastilină, nu pot compensa aspectul spectacular al ansamblului, după cum prezenţa unor lucrări de calitate precum cele realizate de grupul „Gelitin" nu transformă expoziţia în altceva decât un modest parcurs expoziţional ale cărui pretenţii sunt acelea de a constitui locul de maximă vizibilitate în care o idee poate fi articulată, dar şi o lucrare propusă spre comercializare – ambele fiind, de fapt, posibile şi la fel de legitime simultan.

Dacă, prin comparaţie, bienala lui Storr putea părea criticilor de acum trei ediţii didactică şi autoritară sub aspectul conceptului curatorial, condusă şi prezentată asemenea unui exerciţiu de teoretizare a artei recente de pe poziţia hegemoniei istorice şi canonului nord-american (marca MoMA), fără a-i contesta acestuia în cele din urmă reuşita unei selecţii convingătoare şi perfect articulate semantic, parcursul conceptual din ultimele două bienale deplânge tocmai transformarea conceptului curatorial în pretexte estetice.

Excentrarea hegemoniei şi a privirii globalizante

Desigur că evaluarea prezentată mai sus depinde extrem de mult de ceea ce aşteptăm de la această bienală. De ce ar ocupa aceasta un loc privilegiat în ansamblul celorlalte bienale, al căror potenţial critic poate fi mult mai focalizat? Poate că tocmai istorica sa poziţie centrală şi, astfel, exemplară, este cea pusă în joc prin această mişcare de privatizare a receptării estetice. Păstrându-şi *glamour*-ul turistic, Veneţia pare să fi fost deplasată excentric din punctul său de suverană platformă de dialog artistic, rol jucat de această dată tocmai de pavilioanele naţionale. Prezenţa decisă, canalizată şi controlată a discursului critic şi a intervenţiei politice în multe dintre pavilioane devenea punctul exorbitant şi contraponderea discursului cacofonic şi, în cea mai mare parte, a lipsei de discurs articulat prezentă în pavilioanele centrale din Giardini şi Arsenale.

Fie că este vorba de rememorarea şi reconsiderarea potenţialului discursiv al neo-avangardelor, ca în cazul Croaţiei, Serbiei, Rusiei, Braziliei şi, până la un punct, chiar al României, sau de discursul anti-colonial direct şi curajos prezent în coerentul pavilion al Americii Latine, de poeticele şi, respectiv, subtilele reflecţii realizate de Sigalit Landau şi Ayşe Erkmen în pavilioanele Israelului şi Turciei, de excelenta trilogie (contra-)utopică realizată de Yael Bartana pentru pavilionul Poloniei şi în pofida metaforicităţii facile, imediate şi uşor ostentative a unora dintre lucrările realizate de Allora şi Calzadilla pentru pavilionul Statelor Unite ale Americii sau a pateticei imersiuni în recentele evenimente politice prilejuite de revoluţia din Egipt, discursul lucid şi clar direcţionat al acestor proiecte expoziţionale a transformat pavilioanele aparent minore în piesele forte ale bienalei ca loc de reflecţie critică. Chiar şi sub aspectul articulării politicului cu esteticul, instalaţia lui Thomas Hirschhorn şi pavilionul german realizat pentru opera lui Schlingensief se pot erija în situaţii exemplare, care i-au lipsit şi de această dată bienalei „mari".

Mai mult, discursul coerent al pavilionului Danemarcei a demonstrat că sub pretextul reprezentativităţii naţionale se poate organiza şi orchestra curatorial o expoziţie ce reuşeşte efecte performative dorite fără a se dilua sau a se pierde în discuţii sterile cu privire la „reprezentativitate".

Concluzii

Prin pendularea între eşecul poziţionării centrale şi excentricitatea eficace a pavilioanelor naţionale cu care nu a reuşit să dialogheze decât formal, bienala îngrijită de Curiger semnalează, în fapt, epuizarea deplină a rolului critic, experimental şi avangardist al curatorului de eveniment, precum şi a potenţialului său politic.

Prin senzaţia acută de a nu fi nimic altceva decât încă o mare expoziţie sub raport strict cantitativ, şi cu nimic diferită de miile de expoziţii de grup ce se petrec simultan în muzee, dar şi în alte bienale de diverse dimensiuni şi importanţe, ea certifică faptul că sarcina curatorului global de a produce discurs mai curând decât de a produce o experienţă spaţio-temporală, îşi trăieşte sfârşitul prin simpla epuizare spectaculară a discursului critic. Supralicitarea discursului sfârşeşte, ca orice exces, prin a anestezia receptarea critică a expoziţiei. Aceasta se transformă, astfel, în simplu pretext pentru turismul cultural recunoscut şi exploatat ca simplu turism, fără ifosele cultural-politice care i-ar determina sau cel puţin masca plus-valoarea.

În faţa unui asemenea cinism recunoscut făţiş, posibilităţile de acţiune ale criticii instituţionale la un asemenea nivel pot fi tocmai acelea furnizate de acele excelente pavilioane naţionale care şi-au asumat firesc rolul lor politic elementar – cel de a discuta despre problemele urgente specifice fiecărei regiuni, atente la situarea locală a fiecăruia, iar în cazul unora dintre acestea, de a propune reflecţii pertinente, capabile să evite atât capcana intervenţionismului teatral, cât şi a retrospectivei nostalgice a politicului sub forma sa deja istoricizată în neo-avangarde.

„IDIOMURI ALE MODERNISMULUI”. Conjugări avangardiste şi realist socialiste

text de DAN BREAZ

Între 20-21 mai 2011, s-a desfăşurat la Bucureşti, în cadrul Colegiului Noua Europă / New Europe College (NEC), colocviul internaţional Art History Meets Art Theory, *manifestare care a făcut parte dintr-o serie de seminarii desfăşurate în perioada 2010-2011, sub genericul* Unfolding Narratives: Art Histories in East-Central Europe After 1989. *Evenimentele cuprinse sub această titulatură au fost rezultatul unui proiect iniţiat de Sterling and Francine Clark Art Institute şi finanţat de fundaţia Andrew W. Mellon, beneficiind, totodată, de sprijinul suplimentar al fundaţiei J. Paul Getty. Seria acestor colocvii internaţionale a debutat la Tallinn, în Estonia (tema dezbaterilor:* Thinking Art History in East-Central Europe, *mai 2010, în parteneriat cu Institutul de Istoria Artei al Academiei de Artă din Estonia, organizator: Krista Kodres), a continuat la Brno, în Cehia (tema dezbaterilor:* Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe, *noiembrie 2010, în parteneriat cu Universitatea Masaryk şi Galeria Moravă de Artă, organizator: Ladislav Kesner) şi s-a încheiat la Bucureşti (tema dezbaterilor:* Art History Meets Art Theory, *mai 2011, în parteneriat cu Colegiul Noua Europă, organizator: Anca Oroveanu).*

Lucrările colocviului s-au desfăşurat în şase sesiuni: *Time, Narratives, and Trauma* (moderator: Krista Kodres), *Archives as Prospective and Retrospective Devices* (moderator: Anca Oroveanu), *Socialism and its Legacies* (moderator: Natasha Becker şi Matthew Witkovsky), *Theories of Art, Past and Present* (moderator: Michael Ann Holly), *East and West: Entangled Histories, or Diverging Ones?* (moderator: Zdenka Badovinac) şi *Global, or Comparative Art Histories?* (moderator: Aruna D'Souza). Informaţii complete referitoare la toate prezentările susţinute pot fi consultate pe site-ul www.nec.ro.

Dintre cele mai interesante probleme discutate în cadrul seminarului de la Bucureşti, ne-am oprit asupra aceleia referitoare la modalităţile de sincronizare a diferitelor „idiomuri” artistice ale modernismului. Surprindem această chestiune din perspectiva dialecticii avangardă-realism socialist, sintetizând, în acest sens, unele dintre cele mai reprezentative intervenţii din cadrul simpozionului, pentru ca, ulterior, să dezvoltăm câteva aspecte referitoare la raporturile tensionate dintre avangarda istorică şi realismul socialist, ca expresii semnificative ale modernismului european.

Keith Moxey (*Time and Translation*) observa, potrivit ideeii de heterocronie, că, „traducerea” culturilor între ele este simultan inevitabilă şi imposibilă. Continuând această idee, Edith András (*The Time of the Eastern European Other and Its Memory*) a considerat că inclusiv privirea asupra trecutului unui celălalt estic este modelată printr-un mecanism al amintirii, reconfigurat conform discursului dominant al unui timp prezent, specific Occidentului. În mod similar, aşa după cum a susţinut Anna Brzyski (*What to do with 'Bad' Eastern European Art?*), din perspectiva prezentului, arta realismului socialist pune, cu siguranţă, în dificultate abordarea istoriei de artă tradiţionale şi, implicit, a poziţiei istoricului de artă care o scrie şi care adesea o blamează ca fiind dublu compromisă, etic şi estetic. Estetic, din cauza mediocrei prestaţii artistice la care conveneau artiştii implicaţi – în acest sens, Magda Cârneci (2000) a remarcat nu o dată caracterul „neconvingător” al neoavangardismului şaizecist al lui M.H. Maxy – şi etic, din cauza derogării de la deontologia artistică acceptată până în acel moment. Odată consimţite aceste compromisuri şi derogări, susţinea Anna Brzyski, realismul socialist a fost cel mai adesea exclus din dezbaterile despre arta modernă, postmodernă sau contemporană, fiind cel mai adesea considerat ca „altceva”, dacă nu de-a dreptul o non-artă. În această ordine de idei, Magdalena Moskalewicz (*Writing the Art History of Late Modernist Art from a Socialist Country – Some Reflections on Poland*), referindu-se la problematica modernismului târziu din Polonia, ajungea la concluzii istoriografice de o mai largă respiraţie, propunând să evităm atât o analiză concentrată asupra aspectelor biografice sau una focalizată excesiv asupra stilisticii, cât şi abordarea dintr-o perspectivă socio-politică, în măsură să ne îndepărteze atenţia de la înseşi obiectivele istoriei artei.

De aceea, considerăm că, în încercarea de definire într-o manieră socio-politică a posibilităţilor de alegere care li se ofereau artiştilor în perioada regimului comunist, singurele opţiuni reale erau fie o participare la „geografiile publice”, fie o participare la „geografiile personale” ale vieţii artistice. Prin urmare, cu riscul de a reduce discuţia doar la datele sale fundamentale, considerăm că şi în cazul României putem vorbi, în termeni oximoronici, fie de o participare pasivă la viaţa publică a regimului comunist, concepută ca o formă docilă de adeziune la normele uneia dintre cele mai stricte manifestări ale ideologiei politice de extracţie sovietică, fie de o izolare activă, concepută ca o opoziţie la adresa unui regim politic atât de opresiv, încât singurele forme de opoziţie menite să supravieţuiască puteau fi acelea ale unei arte create şi receptate într-un spaţiu privat sau acelea produse liber, printr-o „relocare” (A. Bowness, 1989) geografică, într-un spaţiu socio-politic mai permisiv la asemenea manifestări critice. în privinţa participării pasive, îi putem da ca exemplu pe unii reprezentanţi recunoscuţi ai avangardei istorice, cum au fost M.H. Maxy, Jules Perahim sau Vasile Kazar, care însă au convenit, odată cu noul regim politic, să renunţe, treptat, printr-un complex proces de „reeducare” artistică (M. Cârneci, 2000), la realizarea operelor cu potenţial „subversiv” pe care le creaseră până atunci, în vreme ce, privitor la

izolarea activă, putem menţiona cazurile lui Victor Brauner şi Marcel Iancu.
Pe de altă parte, includem în aria preocupărilor izolării active ceea ce Ileana Pintilie (*Art under Ideological Control. "Subversive Practices" in the Romanian Context*) încadra, la rândul său, printre practicile artistice din perioada 1960-1980, care eludau comandamentele politice ale acelor ani. Realizând aceste „practici subversive", artiştii au fost nevoiţi să-şi dezvolte diferite demersuri artistice, în afara delimitărilor restrictive ale artei oficiale, căutând să depăşească presiunea politică a acelor ani. În acest sens, autoarea enumera „ideologia artistică personală" a lui Horia Bernea sau „realismul" lui Ion Grigorescu, pentru care subversivitatea însemna tocmai deposedarea conceptului de realism de caracterul său de evidenţă, atât de necesar în reprezentarea acelui *homo sovieticus* (V.E. Bonnell, 1997), pe care regimul comunist căuta să i-l prescrie. În acelaşi timp, Ileana Pintilie a identificat indirect importanţa relocării pentru artişti cum au fost Paul Neagu sau Andrei Cădere, care, pentru a-şi dezvolta practicile artistice subversive într-un mod mai manifest, au fost nevoiţi să emigreze în Marea Britanie, respectiv în Franţa.
Anthony Gardner (*Towards an Aesthetic Politics of Postsocialism*) a încercat să clarifice dacă toate aceste relocări specifice nonconformismului manifestat în era comunistă au reprezentat o dovadă a diviziunii ideologice şi estetice dintre est şi vest, propunând identificarea unei politici estetice a postsocialismului şi pornind totodată de la premisa că această disociere a subzistat în însuşi limbajul „post-comunismului".
În privinţa aceleiaşi relaţii dintre modernismul estic şi modernismul occidental, Steven A. Mansbach (*Reviewing Subjects and Methodological Disquiet*) s-a disociat de propria teză, care i-a orientat cercetarea în ultimii treizeci şi cinci de ani. Astfel, referindu-se la întreaga arie geografică şi culturală cuprinsă între nordul baltic şi sud-estul balcanic, Steven A. Mansbach considera că, deşi modernismului clasic al fiecărei ţări îi este specifică negocierea dintre local şi internaţional, identitatea vizuală „naţională" încorporează cel puţin unele aspecte reprezentative ale tradiţiei locale. În aceeaşi ordine de idei, dacă, în perioada amintită, autorul identifica diferenţe semnificative între arta estică şi arta occidentală, în cea mai recentă perioadă a cercetării sale, Steven A. Mansbach a ajuns să identifice mai degrabă asemănări şi să considere că nu numai modernismul blocului estic, ci şi modernismul occidental include şi determinante inflexiuni ale tradiţiei locale.
Aceeaşi dialectică dintre „western gaze" şi „local gaze" a fost surprinsă şi de către Magda Cârneci (*Balkanism and Cosmopolitanism, or How the Discourse of Art Criticism in South-Eastern Europe Has Evolved in the Last 10 Years*), pornind de la exemplul expoziţiei *Cosmopolis*, pe care a realizat-o în calitate de curator, în anul 2004.
Pe de altă parte, Piotr Piotrowski (*Writing Art History after 1989*), punând problema modalităţii în care putem scrie sau rescrie istoria artei după 1989, a căutat să surmonteze problematica antagonismului dintre „western gaze" şi „local gaze", propunând reflecţiei critice actuale să urmărească în ansamblu acel „Global Turn" de după 1989, care a făcut ca în artă şi în cultură să debuteze o nouă perioadă. Aceasta ne permite să gândim noile condiţii post-comuniste ca globale şi să stabilim diferite relaţii între post-comunism şi post-colonialism sau între condiţiile post-autoritariste globale şi revalorizarea occidentului, ca una dintre provinciile mondiale ale artei. Prin urmare, concluziona Piotr Piotrowski, în aceste noi condiţii, sensul tradiţional al scrierii istoriei artei din perspectiva unei optici naţionale sau naţionaliste este în mod critic interogat de o nouă viziune istoriografică, mult mai atentă la topografiile sau la geografiile artistice.

2.

Avansăm, la rândul nostru, ipoteza că numai abordând cu o mai mare atenţie problematica geografiilor artistice, din perspectiva sincronizărilor şi a desincronizărilor estetice, putem să propunem o viziune integrativă referitoare la dialectica sau la antiteza dintre blocul vestic şi blocul estic. Această dialectică, aşa după cum a remarcat Magda Cârneci (2000), a cunoscut forme accentuat antitetice pe parcursul anilor '50, când, după Piotr Piotrowski (2009), direcţia de dezvoltare a artei moderniste a fost întreruptă în arealul central-est-european, odată cu impunerea ideologiei realismului socialist.
În relaţia cu puterile politice totalitare, apreciau Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott şi Iain Boyd Whyte (1995), opoziţia dintre modernism şi realism s-a extins de la nivelul estetic la nivelul geo-politic al opoziţiei dintre est şi vest. Autorii au pornit de la ideea că polii modernismului şi ai realismului au fost configuraţi în literatura critică încă din anii '30, dar abia în decadele postbelice aceşti poli au fost transformaţi în imperative estetice şi politice absolute. Pe parcursul acestor decade, blocul estic a fost identificat tot mai mult cu realismul socialist, devenind, în acelaşi timp, opusul a tot ceea ce arta occidentală nu era şi, în principal, opusul libertăţii avangardiste nelimitate, al cărei corolar deveniseră abstracţia picturală şi cultul noutăţii, ambele fiind simboluri ale democraţiei occidentale.
Este numai un fel de a spune că dezvoltarea artei moderniste ar fi fost întreruptă odată cu paradigma realismului socialist. Paul Wood (1993) vorbea, mai degrabă, despre o trecere de la realismul modernist la realismul figurativ. La rândul nostru, considerăm că a existat o trecere graduală de la viziunea totală a avangardei româneşti asupra creaţiei abordate în maniera integralistă de sinteză organică a tuturor direcţiilor avangardei istorice, la viziunea totalitară a realismului socialist asupra creaţiei artistice, realizată în sensul reducţionist de sinteză antinomică a unui amalgam stilistic, corectat după unele principii realiste şi simplificat printr-o inconfundabilă amprentă idealizatoare. Fără a insista deocamdată asupra accepţiunilor referitoare la cei doi termeni, ne propunem numai să identificăm o serie de elemente de convergenţă şi de divergenţă între avangarda istorică şi realismul socialist, convinşi fiind că aceasta este o direcţie de cercetare care ar restructura discursul istoriei artei referitor la modernismul estic şi la modernismul occidental, în vederea restituirii unei viziuni integrative pe care însuşi Steven A. Mansbach (1999) a prefigurat-o, cu mulţi ani în urmă.
După ce burghezia a cucerit puterea politică, odată cu Revoluţia Franceză, noul statut autonom al artei a presupus, după cum se ştie, relativa sa detaşare faţă de sistemul economic şi politic, precum şi faţă de funcţia sa rituală tradiţională, ceea ce a făcut ca arta să fie relativ independentă faţă de cerinţa de a fi „utilă" din punct de vedere social (P. Bürger, 2007). Prin urmare, avangarda istorică, asemenea realismului socialist, nu a contestat o formă de artă sau un stil anterior, ci însuşi stadiul istoric în care arta ca instituţie a ajuns să se disocieze de praxisul vieţii. Prin urmare, din perspectiva avangardistă, arta nu urma să fie pur şi simplu distrusă, ci să fie transferată la nivelul praxisului vieţii, într-o formă modificată. Dacă, până în acest punct, dezideratele avangardei istorice şi acelea ale realismului socialist au fost convergente, în ideea de a restabili funcţionalitatea sau „utilitatea" socială a artei, ulterior, ele au devenit divergente, în planul abordării acestei refuncţionalizări sociale. Avangarda istorică nu a reuşit să se reinsereze la nivelul praxisului vieţii, deoarece păstra distanţa diferenţiatoare a estetismului inevitabil, distanţă care-i asigura capacitatea unei raportări critice, dar care îi anula proximitatea unei fuziuni rămase la nivelul dezideratului. De asemenea, reprezentanţii avangardei istorice nu au avut poziţia istorică şi politică necesară care să le permită, aşa după cum îşi propuneau, să modifice praxisul vieţii cotidiene burgheze (P. Bürger, 2007). Realismul socialist a reuşit să pună în practică această intenţie programatică, tocmai prin aceea că a renunţat efectiv la dezideratele estetiste, ca şi la distanţa critică practicată de avangarda istorică, însă a transferat această critică la nivelul deciziei politice, care avea puterea propriu-zisă de a schimba realitatea concretă a vieţii cotidiene. În vreme ce artistul avangardei istorice se adresa unei realităţi sociale într-un mod cu totul necomplezent, sperând să o convertească în favoarea sa şi situându-se astfel pe terenul unei receptări puse în dificultate, artistul realismului socialist păşea într-un „decor" social pe care puterea politică deja îl pregătea în favoarea sa, astfel încât arta pe care o propunea nu trebuia, în principiu, decât să joace rolul unui document obiectiv.
Desigur, transformarea socială pe care o impunea regimul comunist nu se putea realiza dintr-o dată, aşa încât se aştepta de la artişti, ca, atunci când nu descopereau o realitate favorabilă din punct de vedere politic, să intervină artistic, în sensul idealizării forţate a unei realităţi pretinse, care nu ajunsese încă la maturitatea de dezvoltare a proiectului politic. Avangarda istorică era ghidată, pe de o parte, de speranţa redobândirii libertăţii individuale, care era căutată prin exprimări plastice neconvenţionale sau prin refugiul în subconştient, iar, pe de altă parte, era ghidată de speranţa redobândirii libertăţii sociale, care a fost căutată prin apelul la soluţia revoluţiei. în vreme ce escapismul recuperării individuale se revendica de la spiritul tutelar al lui Sigmund Freud, activismul revoluţiei anticapitaliste se revendica de la spiritul tutelar al lui Karl Marx, căruia i se adăugau moştenitorii săi, Lenin, Stalin şi Troţki (S. Tănase, 2008).
Au existat, fireşte, şi artişti care, în opinia Magdei Cârneci, „au văzut în ideologia comunistă o continuare a curentelor antebelice de gândire umanistă şi socialistă." (M. Cârneci, 2000, p.35). E vorba de un grup al artiştilor avangardişti care fuseseră fie simpatizanţi, fie chiar membri în ilegalitate ai Partidului Comunist, începând cu sfârşitul anilor '30. Pictorii M.H. Maxy şi H. Mattis-Teutsch, graficienii

stânga:
Imagine de ansamblu de la sesiunea II: Archives as Prospective and Retrospective Devices. În prim-plan, cu spatele: Keith Moxey și Iosif Király; în sensul invers al acelor ceasornicului: Sven Spieker, Călin Dan, Anca Oroveanu, Beat Wyss, Piotr Piotrowski, Karel Císafi, Anna Brzyski, Ladislav Kesner, Magdalena Moskalewicz, Magda Radu, Natasha Becker, Krista Kodres, Aruna D'Souza; în rândul 2: Katalin Timár, Magda Cârneci...

J. Perahim, A. Jiquidi, H. Hermann, V. Kazar sau sculptorul Vida Geza sunt cei mai cunoscuți reprezentanți ai acestei direcții. Disponibilitatea avangardei istorice românești pentru practicile compromisului estetic, în relație cu preceptele ideologice ale realismului socialist, s-ar putea datora însă unei practici mai îndelungate de acest tip. Manifestările avangardei românești nu au fost numai simultane cu diferitele ipostaze ale modernismului conservator, ci s-au evidențiat și prin inedite forme de hibridizare artistică. Până la sfârșitul anilor '20, avangarda românească a practicat diferite sinteze, care, după Erwin Kessler (2007), au inclus un spectru larg al orientărilor artistice, începând cu noua obiectivitate, continuând cu „tradiționalismul bizantinizant" și sfârșind cu așa-numita artă specific națională. De altfel, potrivit aceleiași opinii, în întreaga perioadă interbelică, tradiționalismul și avangardismul au coabitat și s-au remodelat reciproc, în ciuda unor concepții artistice diferite sau de-a dreptul opuse (E. Kessler, 2007).
O explicație posibilă pentru această coabitare și remodelare reciprocă poate fi însuși faptul că avangarda românească a suferit o experiență a adaptării la un anumit context istoric încă dinainte de a se întâlni cu interdicțiile regimului comunist. Începând din anii 1922-1924, reprezentanții avangardei românești și-au adaptat propria lor formulă artistică la estetismul local specific, care rezona puternic la fuziunea realist-clasicizantă practicată în toată Europa. Întoarcerea la valorile tradiției, așa-numita „întoarcere la ordine" (M. Cârneci 2000; I. Vlasiu 2000), venea să revizuiască proiectul modernist, care se dovedise a fi fost „prea avangardist", în urma reconsiderărilor valorice de după Primul Război Mondial. La rândul lor, reprezentanții avangardei istorice românești erau stăpâniți de idealul exprimării artistice a visului utopic de a submina o burghezie care, în România, era abia în curs de dezvoltare, de a submina o cultură oficială, la rândul său, în curs de dezvoltare. De aceea, reprezentanții avangardei românești au fost nevoiți să joace, simultan, și un alt rol istoric: acela de promovare a valorilor umaniste, de configurare a fizionomiei unei culturi care, spre exemplu, nu-și permitea să dea foc bibliotecilor, înainte să și le constituie. Această stare de fapt însemna că, din punct de vedere artistic, avangardiștii români au împărtășit paradoxul specific și altor țări central și est-europene, și anume acela de a fi simultan maeștri esteți, care configurau, la nivel estetic, idealurile culturale naționale, și creatori revoltați împotriva estetismului și a autonomiei artistice. Rezultanta conjuncției maestru estet-avangardist revoltat a fost eliminarea radicalismului avangardist și eterogenitatea formulei artistice avangardiste care s-a inclus, oricum, destul de dificil, în circuitul social al modernismului moderat practicat în România. Prin urmare, nu este vorba, în cazul avangardei românești, numai de asimilarea dezideratelor umaniste subsumabile unui dincolo de extracție metafizică și de natură să flateze idealismul receptorului tradiționalist. După Steven A. Mansbach, Ioana Vlasiu sau Erwin Kessler, creatorului de avangardă din România i se cerea mai mult decât atât, adică să constituie la nivel stilistic și figurativ identitatea receptorului român care, mai ales după 1918, primise, inclusiv din punct de vedere artistic, libertatea aspirației la idealul unității naționale.
Astfel, dificultatea consacrării avangardei plastice românești și, ulterior, a perpetuării acestei formule artistice în anii realismului socialist – ca avangardă „tutelată", respectiv „angajată" sau chiar „dirijată" politic –, are legătură, în primul rând, cu maniera specifică în care s-a desfășurat procesul modernizării în România, care a fost anevoios și care s-a aflat într-un permanent efort recuperator. Ruxandra Demetrescu (*Theoretical Models in the Romanian Art Criticism: The German 'Esoteric' Model*) a identificat același efort recuperator și în privința reflecției din domeniul istoriei, al teoriei artei sau al literaturii de specialitate în ansamblul ei, care nu au apărut în România înainte de secolul XX și s-au aflat într-o legătură directă cu procesul spectaculos de modernizare și de „occidentalizare" a artei românești. Potrivit acestor eforturi majore de sincronizare cu lumile artei occidentale, aprecia Ruxandra Demetrescu, începând cu anii '20, gândirea artistică românească a fost marcată în mod fundamental, pe de o parte de definirea naturii creativității artistice, iar pe de altă parte, de definirea legăturii acesteia cu propria sa tradiție. În privința discursului literaturii de specialitate, Ruxandra Demetrescu a remarcat trecerea de la discursul apologetic din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, vizând mai degrabă raportul cu opinia publică, la discursul istoriei artei din secolul XX, configurat după modelul german, care se adresa în primul rând elitei culturale. Între principalii săi beneficiari s-au înscris filosofii, istoricii și criticii de artă.
În mod semnificativ, în momentul producerii tranziției în direcția transformării avangardei istorice („tutelare") într-o avangardă „tutelată" politic, atunci și efortul recuperator al avangardei – manifestat prin „conectarea" sa la realitățile sociale prin operele lui M.H. Maxy, J. Perahim sau H. Mattis-Teutsch –, a trecut în subordinea stilistică și ideologică a realismului socialist. Ca urmare a acestor observații, putem aprecia că, până la instaurarea regimului comunist, diferitele forme ale avangardei românești reprezentau modalitățile târzii de sincronizare cu modernismul artistic european și erau, în același timp, relativ desincronizate față de lumile artistice autohtone. După instaurarea regimului comunist, practicarea realismului figurativ (P. Wood, 1993) al avangardismului românesc reprezenta atât o desincronizare față de lumea artistică europeană, cât și o desincronizare față de modernitatea specifică realismului socialist.
Potrivit unor numeroase poziții teoretice, între care cele mai importante, în această ordine de idei, rămân contribuțiile propuse de Magda Cârneci (2000), Victoria. E. Bonnell (1997) sau Anthony Julius (2001), tensiunea dintre cele două paradigme artistice diferite, respectiv dintre avangarda istorică și realismul socialist, s-a soluționat în două modalități relativ diferite. Prima s-a produs printr-o înlăturare violentă a vechilor principii artistice ale anumitor culturi, ca urmare a exercitării autoritariste a rolurilor Partidului-Stat, în cadrul reconstrucției sociale a reputației artiștilor și a valorii operelor de artă, respectiv prin transformarea raporturilor dintre artiști, Partidul-Stat și instituțiile artistice subordonate ideologic acestuia. Cea de-a doua, dimpotrivă, s-a realizat pe calea unui proces insidios de substituire a fundamentelor sistemelor valorice proprii culturilor respective cu cele ale dogmatismului ideologiei totalitare. Pentru a ilustra acest din urmă caz, spre exemplu, Anthony Julius a făcut recurs la numeroase și surprinzătoare analogii, prin intermediul cărora a prezentat și a argumentat rațiunile substituirii de către realismul socialist a principalelor teme ale artei creștine (A. Julius, 2001).
Tot astfel, realismul socialist a înlocuit principalele principii de creație ale avangardei cu opusul lor. În

aceeași ordine de idei, am considerat că, deși reprezintă o parte a artei moderne, realismul socialist nu împărtășește, totuși, cu avangarda, nici aceeași viziune asupra dialecticii decadenței și nici aceleași valorizări ale noțiunii de progres în artă. Dimpotrivă, în ciuda faptului că pornește de la același deziderat al limitării mijloacelor estetice, în viziunea realist-socialistă, tocmai reactualizarea sau chiar reiterarea unei stilistici realiste de secol XIX, spre exemplu, cu toate implicațiile mimetice accentuate caracteristice acesteia, reprezintă evitarea decadenței și realizarea, în termenii lui Donald Kuspit (2000), a unui așa-numit avans artistic. În consecință, tocmai intenția mimetică, recursul la tradiție și eliminarea oricărei forme inconștiente de abstractizare, în măsură să atragă, implicit, și acuzația de „formalism", au reprezentat, prin excelență, esența viziunii realist-socialiste asupra dialecticii decadenței. De aceea apreciem că modelul realist-socialist al acestei dialectici complexe este diametral opus față de acela ale cărui origini au fost identificate de către Donald Kuspit inclusiv în etosul sau în expresiile programatice ale avangardei.

Considerente estetice similare asupra factorilor de progres care favorizează creativitatea artistică modernă din cadrul regimurilor democratice, întâlnim și la Alan Bowness (1989). Prin opoziție cu situația specifică regimurilor democratice, creativitatea artistică din anii realismului socialist s-a caracterizat printr-o conjuncție aparte între directive ideologice din ce în ce mai severe, precepte estetice tot mai vagi și explorări artistice din ce în ce mai aplicate. În fapt, în această antinomie regăsim toți factorii trecerii de la un model competițional al creativității, la un model politic directiv, exercitat asupra creativității artistice. În cadrul acestei treceri, probabil că cea mai dificil de acceptat caracteristică a avangardei istorice era calitatea sa de micrologie (J-Fr. Lyotard, 2002). Desigur că nu numai avangardele făceau apel la constituenții primari ai artei, ci și reprezentanții de diferite facturi ai realismului socialist, însă ceea ce nu puteau să accepte aceștia din urmă și regimul politic care-i coordona era renunțarea repezentanților avangardei la tonul triumfalist, în favoarea unui ton „minor", dubitativ, concentrat asupra dimensiunii empirice a lui acum.

Jean-François Lyotard (2002) a sugerat că, spre deosebire de Paul Cézanne, preferința avangardelor pentru micile senzații se explică prin interesul acestora de a depune mărturie pentru indeterminat. De aici rezultă și faptul că avangardele au înlăturat o serie de limite ale artei. Curentul minimalist, spre exemplu, a eliminat rama dintre limitele artei care au fost incluse în definiția formalistă pe care Clement Greenberg a dat-o picturii ca obiect în 1961. Încă din 1915, pătratul negru pe fond alb al lui Kazimir Malevici a presupus eliminarea culorii dintre limitele cu care suntem obișnuiți să definim picturalul. Manifestările body art și happening-ul au eliminat însăși necesitatea ca experiența artistică să se concretizeze în obiecte palpabile. Tot astfel, în vreme ce „fântâna" lui Marcel Duchamp propunea contextul sau localizarea ca limite necesare pentru a defini o operă de artă, Daniel Buren a pus sub semnul întrebării și această determinare. Deoarece avangarda anistorică pe care o surprinde Jean-François Lyotard se caracterizează printr-un demers artistic care revine la constituenții elementari ai artei, autorul concluzionează în sensul evidențierii unui proces artistic care operează ex minimis: „Că aparțin sau nu curentului pe care istoria artei contemporane îl numește minimalist sau Arte Povera, cercetările avangardelor solicită rând pe rând constituenții considerați «elementari» sau «originari» ai artei de a picta. Ele operează ex minimis" (J-Fr. Lyotard, 2002, p. 99).

În continuare, Jean-François Lyotard și-a propus să confrunte exigențele specifice ale avangardelor cu principiul adornian pe care l-a sintetizat astfel: „gândirea care «însoțește metafizica în căderea sa» nu poate proceda decât prin intermediul unor «micrologii». Micrologia nu este metafizica în fărâme, la fel cum tabloul lui Newman nu este un Delacroix în bucăți. Micrologia înscrie ocurența unei gândiri ca negânditul ce rămâne de gândit în declinul marii gândiri filosofice. Încercarea avangardistă înscrie ocurența lui *now* sensibil drept ceea ce nu poate să fie prezentat în declinul marii picturi reprezentative. Asemeni micrologiei, avangarda nu se interesează de ceea ce i se întâmplă «subiectului», ci de: Se întâmplă oare?, goliciunii. În felul acesta aparține ea esteticii sublimului" (J-Fr. Lyotard, 2002, p. 99).

Faptul de a nu se interesa de ceea ce i se întâmplă „subiectului" a făcut ca avangarda să renunțe la funcția de identificare pe care o juca anterior opera de artă, în raport cu destinatarii săi. De aceea, după renunțarea la funcția de identificare, „un *sensus communis* (...) nu reușește să se stabilizeze în fața operelor interogative" (J.-Fr. Lyotard, 2002, p. 99). Dacă gândirea avangardistă care însoțea metafizica în căderea sa nu putea opera decât prin intermediul unei micrologii care a condus, în cele din urmă, la o renunțare la funcția de identificare și la acel sensus communis la care ne-am referit anterior, acest lucru nu putea fi decât în dezavantajul său, în contextul instaurării regimului comunist. Acesta din urmă căuta, dimpotrivă, să accentueze funcția de identificare a imaginii și să restituie un *sensus communis* indubitabil, deoarece realismul socialist poate fi înțeles și din perspectiva oximoronică a unei macrologii reducționiste.

Sintetizând direcțiile principale ale acestor considerații, apreciem, în final, că, dacă aparenta coincidență a proiectelor de ordin social a condus la transformarea avangardei „tutelare" în avangardă „tutelată", tot ea a fost și la originea realismului socialist în calitatea sa de sinteză antinomică a tuturor avangardelor. De aceea, realismul socialist poate fi interpretat și ca o redirecționare a majorității principiilor estetice și a metodelor de creație ale avangardei istorice împotriva lor înseși și a avangardei înseși, însă preluând în totalitate dezideratele „refasonării corpului social" (E. Michaud 2003, p. 22). Prin urmare, putem spune că, în locul futurismului virtual rezolvat estetic în artă, apare, odată cu paradigma realismului socialist, futurismul real rezolvat social, în cadrul existenței umane. Într-un asemenea context, însăși estetica implicită a cubismului a fost urmată, odată cu realismul socialist, de logica explicită a prolet-cubismului. De fapt, are loc, în acest context, trecerea de la ermetizarea datelor concrete ale realității, proprie cubismului occidental, la explicitarea datelor realității, proprie realismului socialist practicat în arealul central-est-european.

Bibliografie

Ades, D., Benton, T., Elliott, D., Boyd White, I. (1995). Selectors' Introduction. În: Art And Power. Europe Under The Dictators 1930-1945. Compiled and selected by Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott, Iain Boyd White. London: Thames and Hudson, pp. 16-17.

Bonnell, V.E. (1997). Iconography of power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Bowness, A. (1989). The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame. London: Thames and Hudson.

Bürger, P. (2007). Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Câmeci, M. (2000). Artele plastice în România (1945-1989). București: Editura Meridiane.

Julius, A. (2001). Idolizing Pictures. Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art. New York: Thames & Hudson.

Kessler, E. (2007). Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950. În: E. Kessler (editor). Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950 (catalog). Muzeul Național Brukenthal-Muzeul de Istorie Sibiu, București: Institutul Cultural Român, p. 115.

Kessler, E. (2007). Retro-garda. în: Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950 (catalog), Muzeul Național Brukenthal-Muzeul de Istorie Sibiu, București: Institutul Cultural Român, pp. 5-34.

Kuspit, D. (2000). The Dialectic of Decadence. Between Advance and Decline in Art. New York: Allworth Press.

Lyotard, J.-Fr. (2002). Inumanul. Conversații despre timp. Cluj: Editura Idea Design & Print.

Mansbach, S.A. (1999). Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939. Cambridge University Press.

Michaud, E. (2003). Note despre „deontologia" artistului în epoca modernă. în: D.-E. Rațiu, C. Mihali (coord.). Artă, comunitate și spațiu public. Strategii politice și estetice ale modernității, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de știință, pp. 15-34.

Piotrowski , P. (2009). In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989. London: Reaktion Books.

Tănase, S. (2008). Zece note despre avangardă. În: S. Tănase (coord.). Avangarda românească în arhivele Siguranței. Iași: Editura Polirom, pp. 7-60.

Vlasiu, I. (2000). Anii '20, tradiția și pictura românească. București: Editura Meridiane.

Wood, P. (1993). Realisms and Realities. In: B. Fer, D. Batchelor, P. Wood (eds.). Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars. New Haven & London in association with The Open University: Yale University Press, pp. 250-331.

Pictura lui Anselm Kiefer: sindromul *post*-traumatic sau doliul de *după* funeraliile Marelui Tată

Istorie este ceea ce răneşte.
F. Jameson

text de **CORIOLAN BABEŢI**

Am mai spus-o şi în alte împrejurări. Particula „după" e un fel de Jolly-Joker. În versiunea ei cultă, „post"-, a devenit un gen de *monumentum* lingvistic de frontieră dintre lumi: dintre o istorie ce ştim ce a fost şi o alta care nu ştim ce este şi mai ales ce poate fi. Vocabula eufemizează, cred, dezorientarea noastră în actualitatea unui prezent istoric instabil, fragmentar, liliputan şi heterogen, în raport cu un trecut imediat, defunct, guliveric, arogant şi monolitic. Pe scurt, „post" e prefixul unei nebuloase, care disimulează un trecut atins de suficienţă ce avea şi natura stâncoasă a unui masiv... Aşa se face că se numeau cu plăcere blocuri, Est şi Vest, cele două mari puteri antagonice ale planetei. Două combinaţii ale particulei „post" interesează aici: (imaginarul) *post-comunist* şi (imaginarul) *post-nazist*.

Pe primul l-am evocat în crochiurile noastre recente despre tinerii artişti români expuşi peste Ocean, în New York state[1], în opera cărora identificam emisia unui sunet cu o lungime de undă joasă, sunet profund, grav, amorsat şi legitimat de o experienţă istorică colectivă *post-traumatică*. Vocile lor de başi dramatici (între care se distinge ici colo vocea câte unui tenor liric), s-au „deschis" (cum se spune despre corzile vocale), sau de-a dreptul au explodat, în intimitatea atelierelor şi în libertatea de exprimare publică, afini nu doar între ei, ci şi unei comunităţi transnaţionale, est-europene. Au erupt, ca înainte de orice intrare în scenă, cu vocalize de stentori. Prin altitudinea sa, fenomenul artistic de tip reactiv din fostul bloc răsăritean transcende frontierele idiomurilor etnice ale artei picturii. Talia lui e transnaţională (nedeliberat ca internaţionalism, asemeni realismului socialist) tocmai pentru că pluteşte liber pe pânza freatică a apelor Styxului ce lega regimurile comuniste ale Estului.

Timbrul lor s-a maturat aş spune în specia unei reacţii/reflecţii de tip *après coup*... Nu instantaneu, în decembrie 1989, ci „după" ce au luat şi acumulat *schwung* profesional şi „distanţă" filosofică, artiştii acestui *new wave* au realizat pericolul de care existenţa lor ar fi putut să fie ameninţată... Au realizat însă şi vinovăţia părinţilor între care au fost fericiţi să găsească ici-colo şi câteva modele de protest şi de rezistenţă anticomunistă, antequem 1989.

Sindromul post-traumatic, în sine, nu este însă o noutate absolută. L-au parcurs în vest succesorii totalitarismului fascist. Nefiind insolit, el atestă pe lângă o comunitate de destin istoric (nazism-comunism) şi un pattern al abisalităţii naturii umane care se manifestă asemănător în împrejurări comparabile. Sindromul arată limpede că există legi de funcţionare ale psihismului uman, în ecuaţiile reţelei sociale: fii-părinţi, tată-fiu, popor-lider, naţiune-*Vaterland* sau naţiune-*Mama Russia*, Mamă-fii, dar că se impune o lege ce pare să guverneze deasupra altora: aceea că istoria e cea care întotdeauna „răneşte".

În spaţiul germanic, termenul *postmodern* a fost folosit extensiv şi ca sinonim pentru *postwar, post-1945, post-Holocaust, post-catastrofă, post-Auschwitz*. În diversitatea reacţiilor naturii umane de tip *post-traumatic*, *apres coup*[2], precedentul *post-comunist* în spaţiul european l-au produs şi ilustrat artiştii germani „născuţi după" colapsul nazismului. Botezaţi cu aceeaşi particulă, „după", ei sunt cunoscuţi ca *Nachgeborenen*. Pe când aveau 23 de ani, revolta lor antiautoritariană din 1968 se formula declarat împotriva „statului tatălui" (*Vater staat*), şi a „literaturii tatălui" (*Vaterliteratur*).

Atacul fiilor este la un tată discreditat de istoria nazistă.

Tematizarea artei, a picturii în primul rând, apariţia figurativului şi pe fondul negaţiei unui aniconism al expresionismului abstract din şcoala New Yorkului, se elaborează pe acest teren al unei masculinităţi învinse, compromise, reduse la ruine.

Reflectoarele criticii de artă îl urmăresc pe recluzivul Anselm Kiefer care, spre deosebire de histrionicul său mentor, Joseph Beuys, e remarcat tocmai prin discreţia prezenţei şi declaraţiilor publice. El a ieşit în evidenţă din rândul unei generaţii care a revitalizat vena expresionismului nordic asezonat însă şi cu alte ingrediente (expresionism abstract, minimalism, conceptualism, e.g.): Jörg Immendorff (1945-2007), Sigmar Polke (1941-2010), Markus Lüpertz (n. 1941), A.R. Penck (n. 1939), Georg Baselitz (n. 1938) (pictori şi sculptori) cărora le-au fost însă asociaţi „noii sălbatici" (*Neue Wilde*), Luciano Castelli, Rainer Fetting, Helmuth Middendorf, Salomé, Bernd Zimmer. Cu toţi sunt parte a unei numeroase confrerii de scriitori şi cineaşti care au împărtăşit, conştientizat, abordat, în diverse grade, preocuparea pentru „moştenirea fascistă" (Günter Grass, Heirich Böll, Heiner Müller, Christa Wolf, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg, Wim Wenders et al.).

Între toţi, Anselm Kiefer a devenit, progresiv, cazul *par excellence*, cel mai controversat artist implicat în această vastă „operaţie de reeditare/remaniere/înţelegere a trecutului pe care reacţia *après coup* o induce ca o formă de auto-terapie. Este, prin anvergura sa, figura totemică a „resurecţiei picturii" ca instrument specific, al explorării identităţii şi valorilor istoriei germane prin creaţie estetică. Dintre toţi cei care au operat într-o epocă de identitate *post-tradiţională*[3], el este cartoful cel mai fierbinte pe care se bat criticii, şi liderul renaşterii picturii printr-un tip de demers ce poate fi calificat drept un *regressus ad uterum*. O oedipiană întoarcere în „pântecul de argint" al memoriei istorice, prin asumarea trecutului mitistoric al spiritului teutonic şi prin reflecţia saturniană asupra traumei istorice, face din biografia lui o cvintesenţă a procesului de instrospecţie ce vine după 1968 să rupă tăcerea în care tema nazismului a fost înveşmântată după 1945.

Un iniţiat în acest aspect al Psychei colective, Erich Neumann ne lasă o idee cu o putere de acoperire mai mare decât o considerase poate chiar autorul ei. „Oriunde întâlnim simbolul renaşterii, avem de a

dreapta:
„Man under a Pyramid', 1996
Emulsion, acrylic, shellac and ash on burlap
2810 x 5020 x 50 mm

face cu un mister de transformare matriarhală și asta este adevarat chiar când simbolismul sau interpretarea au o travestire patriarhală".
Ori de câte ori se vorbește de o renaștere avem în proximitatea ei prezența tutelară protectoare a Marii Mame. Silueta ei îngăduitoare pare să fie convocată în această resurecție a fiilor răniți de dispariția Tatălui ucigaș/sinucigaș din peisajul istoriei naziste....
„După Auschwitz a scrie un poem este o barbarie". Aprioricul tabu semitic al nonreprezentabilității lui Dumnezeu, din care provine enunțul de mai sus al lui Th. Adorno, întâlnește în răspunsul estetic al lui Kiefer (la întrebările puse de el terorii trecutului istoric) o lungă tradiție nordică romantică derivată din obsesia nonreprezentabilului, inexprimabilului și a sublimului... La răscrucea acestei gâlcevi a imaginilor, artistul însuși va aborda tema iconoclasmului în artă, formulându-se ca iconodul în strategia sa. Atelierul lui lasă în urmă o *Summa artis*. Prolificul pictor a realizat în plină postmodernitate – un *grand récit* – coagulat pe filmul acestei descensus hermeneutic în infernul marii vinovății lăsate moștenire națiunii germane de era nazistă. El își fondează opera pe ritualul unei continue anamneze a traumei istorice și împotriva moștenirii lăsate de Führer, puse la index de cultura postbelică a unei Germanii democrate și liberale. Cui se puteau încredința acești fii orfani de tată? Desigur unor *imago materne*, idolatriei prezente în orice act de reprezentare ...
Negocierea sa cu trecutul prin intermediul imaginii de reprezentare încalcă tabuul celui de-al doilea comandament al legii mozaice pentru a da curs chiar adorației valorilor materne. (*Margareta, Sulamita* sau *Marea Preoteasă* vor fi de altfel teme urmărite cu predilecție și pe termene lungi în atelierul său). Kiefer personifică mai profund decât alți artiști ai generației lui întoarcerea și triumful reprimatului. Artistul se problematizează pe sine ca victimă. El irumpe cu acest sens al resurecției sale ca pictor din mormintele pe care le reprezintă când figurează arhitecturile vide, ca în pânza dedicată „*Necunoscutului Pictor*" din 1983 (ecou al temei și cenotafului Eroului Necunoscut), dar mai ales în peisajele cu ogoare carbonizate ale tragediei istorice.
Dacă există un liant în comentariile celor mai avizați critici despre opera lui Anselm Kiefer, acesta este tocmai analiza *sindromului postcatastrofic* al lumii în care viitorul artist a văzut lumina zilei, născut fiind la Donaueschingen chiar în anul capitulării Germaniei naziste, 1945.
încă mai simptomatică ne pare însă constatarea că, dintre toate textele elaborate despre artistul german, cele mai consistente, intense, empatice sub aspect interpretativ sunt cele care abordează opera de artă din perspectiva psihanalitică. Deloc surprinzător, cele mai obscure (tautologice, redundante, fumigene, când nu chiar indigeste) comentarii sunt cele fondate exclusiv pe considerații și scheme culturale (Germano Celant[4]). O imensă maladie istorică, o ideologie de proporțiile unei psihoze colective, nazismul, au reclamat cu o anume logică urgență, psihanaliza de pe ambele ei versante: Freud-Jung.

Unul dintre experții care au depliat determinismul apariției neoromanticului german de o asemenea talie a depistat chiar o semnificativă coincidență de calendar cultural-antropologic[5]. Eseurile lui Carl Gustav Jung[6] elaborate în chiar anul dispariției Führerului, a căderii nazismului ca sistem ideologic, reflectă impactul finalului lui Hitler, al Național Socialismului și al celui de al Doilea Război Mondial asupra conștiințelor epocii. Asta după ce, în eseul său din 1936, ascensiunea Führerului inspirase lui Jung un text cvasi profetic de analiză a națiunii germane, bazat pe reconsiderarea mitologiei precreștine. În acest prim eseu, Wotan este descris de Jung ca „zeu al furtunii și freneziei, declanșatorul pasiunilor, dorințelor războinice", considerat ca „factor psihic autonom, producător de efecte în viața colectivă". Acum enunțurile par banale dar atunci sunau extrem de curajos. Deși de formație culturală germană, pare să fi fost suficient pentru gânditorul elvețian că trăia pe celalalt mal al Rhinului pentru a avea reculul necesar unei lucide percepții a foliei naziste... Reacția jungiană este una din cele mai prompte diagnoze operate despre scenariul patologic al Marelui Tată al națiunii germane, reîncarnare a unui Wotan într-un episod ucigaș/sinucigaș... Pentru antropologul helvet, Wotan era o specie a *totalitarismului mitologic*, zeul care absorbise atribute și calități biologice și psihologice pe care, de pildă, mitologia greacă le diseminase în mai multe divinități ale Panteonului ei... Cu accentul distribuit pe beligeranța figurii wotanice, germanii elogiază moartea eroică. Pe scurt, notează Lopez-Pedraza, e o mitologie ușor identificabilă nebuniei și stărilor de extaz/raptus. 9 ani mai târziu, în 1945, când Kiefer vede lumina zilei, Jung consideră că „mitul (lui Wotan) s-a realizat, și cea mai mare parte a Europei zace în ruine."[7] După ce se preocupase de sensul mitului, acum, gânditorul din Basel era confiscat de sensul tragediei consumate. Lui Jung îi datorăm sintagma de largă întrebuințare „vinovăția colectivă", invitați fiind la o distincție față de vinovăția în sens „legal" sau „moral". Sub portretul Führerului, Jung postează eticheta *pseudologia phantastica*, a cărei formă de isterie este caracterizată de un „talent particular de a crede în propriile minciuni"[8], „o dispoziție isterică" a cărei subdiviziune e cunoscută ca „inferioritate psihopatică"[9].
În al treilea eseu al lui Jung din 1946, „Lupta cu umbra", Hitler apare ca fiind cea mai prodigioasă personificare a inferiorității umane...un "neadaptat", „psihopat", „plin de goale, infantile fantezii" și tocmai de aceea „plin de voință de putere"... „Fiecare german, spune Jung, ar fi trebuit să vadă în Hitler propria sa umbră, cel mai mare pericol al său"... „Lumea nu va atinge niciodată un stadiu al ordinii decât atunci când acest adevăr va fi recunoscut"[10]. El analizează rizomii cecității istorice căreia îi poate deveni victimă o întreagă națiune. Jung a ridicat cortina asupra noului act de pe scena istoriei, populată de asemenea umbre, iar atelierul lui Kiefer e montat tocmai în mijlocul ei. Kiefer, scrie Lopez-Pedraza, semnează chiar „scenografia acestui act". Aș spune chiar mai mult. El montează în distribuție nordică o versiune ariană a tragediei oedipiene, deviată într-o conversiune a sa la o religie matrocentrică...
El este pictorul complexului de inferioritate al vinovăției germanilor, al umbrelor mitului Marelui Tată

care le-a compromis istoria aducând-o la discreţia inconştientului colectiv. Ce face pictorul german? Scrie poemul post-Auschwitz chiar cu cenuşa victimelor de la Auschwitz pe care o presară pe creştetul picturii (v. *The Heavenly Palaces: Merkabah*, 1990, cenuşă şi acrilic pe fotografie). Discipol al lui Beuys, deşi îl include pe mentorul patern în estetica operei lui cu ale sale materii elementare, cu ale sale detritusuri expresive în sine, Kiefer *îl transcende cu aisthesisul* pe care îl reconsideră în avatarul artei picturii. Kiefer încorporează şi reîntrupează materialmente trecutul ca un necromant al istoriei hoinărind rănit de ruşinea trecutului patern, de eşecul tatălui în care s-a recunoscut cea mai mare parte din naţiunea germană...

Tipul de controversă pe care o naşte este dacă doliul picturii lui e purtat după victimele Holocaustului sau după un ego patern suprimat, „după o subiectivitate în ruine în care subiectul auctorial este literalmente epuizat de o amânată confruntare cu istoria şi moştenirea ei, (dacă nu e) redus la contemplarea lăuntrică a doliului celuilalt, la melancolie”[11].
Aş spune că pictorul german se comportă ca un autentic *moştenitor responsabil*, care refuză orice *denial* relativ la acest interval de orbire şi demenţă al Tatălui. Ca navetist între temele miturilor şi cele ale istoriei, el e un introspectiv mai mult decât un retrospectiv. Capacitatea artei lui de a extrapola tragedia germană ca tragedie a Vestului dă etalonul valorii artei sale şi explică recunoaşterea lui internaţională. *Prin pictură* el deschide cea mai amplă acoladă asupra acelei inscrutabile cecităţi a omului în administrarea prezentului istoric. El intentează nazismului cel mai autentic proces posibil sub specia tragediei culturii.
Chirurg al tabuurilor postbelice (al interminabilei interdicţii de a vorbi despre nazism), Kiefer debutează la 25 de ani cu de acum ilustrele sale *Ocupaţii* (*Besetzungen*). Debutează cu punerea în scenă a emblemelor epocii naziste. El reface, teatral, un *Deutschland über alles* prin limbaj corporal. *Deficitul de obsesii compulsive* (OCD) ale nazismului, el le recuperează cu o anumită germanică metodă.
„În timpul verii şi toamnei lui 1969 *am ocupat* (s.n.) Elveţia, Franţa şi Italia: câteva fotografii”. În diverse locuri, pe malul mării, la Köln sau la Roma, în faţa Collosseumului ori pe Via Appia, el produce seria de fotografii în care se reprezintă în postura inflaţionarului salut nazist, *Sieg Heil.* Citând gestul – prohibit prin lege în Germania epocii – el mărturiseşte că vrea să înţeleagă nebunia unui Nero sau Hitler... Cu sarcasm şi ironie, el „îngână” parodic atâtea alte lucruri din istoria fascistă, ca atunci când montează în vana de baie a atelierului machetele unor vase de război prinse în Operaţiunea *Leul de Mare I* (1975), cum se numea codificat proiectul lui Hitler de a invada Anglia...
Din seria călătoriilor lui, cea întreprinsă la Capul Nord (în 1974), punctul extrem nordic al Europei, el reface pelerinajul imaginar în *Hyperboreea* în căutarea rizomilor mitologiei „ariene”, din jarul cărora s-au forjat fantasmele nazismului... O *peregrinatio* de tip iniţiatic care angajează analogii cu procese alchimice, asimilate proceselor creative.
Transcrierea mitopoetică a acestui *analogon* proces pictural – proces alchimic e identificabilă în avatarurile limbajului pictural, în stadiile de *rubedo, nigredo* şi *albedo* ale paletei sale, care este, şi ca motiv iconografic şi ca metaforă, o prezenţă totemică ubicuă... E idol înaripat sau substitut al inimii care bate în pieptul pictorului (*Cerul înstelat*, 1980). Cele mai multe dintre pânzele lui Kiefer sunt tratate de el însuşi asemenea paletei de pictură uşor corectate, pe suprafaţa cărora pictorul malaxează impastourile de brunuri, negruri antracit, cenuşiuri, alburi şi roşuri *Fleischfarben*... Una dintre cele mai „blitz” reflecţii ale lui Massimo Cacciari glosează în jurul stadiilor devenirii spirituale a materiei picturale/alchimice. „Pictura = ardere”, spune filosoful italian, citând titlul pânzei din 1974 reprezentând o întindere campestră de pământ calcinat... E terenul unui *agonos*, al *luptei* dintre lumină şi întuneric, dar şi al *agoniei* istoriei patronate de Marele Tată.

Ceea ce mă preocupă şi mă nelinişteşte fără să pot da o explicaţie este că Anselm Kiefer, care îmi place, este cazul unui artist care ştie mereu ce face. Operează în cunoştinţă de cauză cu un instrumentar de erudit antropolog: istorie, mitologie, religie, alchimie, psihanaliză, gnoză, încât mă întreb doar ce ar putea să nu ştie. Un holist, un filosof hilozoist, un laborios intrepid care a zidit un atelier solid ca un bunker.
Ştie mult prea bine că, atunci când numeşte cu *Nigredo* un peisaj din care cerul a fost aproape exilat spre a face loc humusului ca adăpost al mormintelor morţilor şi nu al rodniciei, el tratează savant, de pildă, ambiguitatea pământului care, nu ştim, e arat de plug sau rănit de şenilele Panzerelor germane în drum spre Est. Peisajele lui campestre sau pădurea confruntării dintre Arminius şi Quintilius Varo în pădurea Teutoburg, marcând începutul istoriei germane, sunt toate ecorşee, urme estetice ale unei cauterizări, cicatricile lăsate în urmă de lupta pictorului cu materiile picturii.
Într-o pânză din 1997, *Boemia se găseşte aproape de mare*, din colecţia Muzeului Metropolitan din New York, în întinderea agrestă, macii roz şi oranj – simbol al visului, somnului şi morţii, presăraţi în stânga şi dreapta drumului care dispare în linia de orizont, ar semnifica sufletele veteranilor. Dar numai cunoaşterea detaliilor tehnicii folosite de artist ne lămureşte asupra condiţiei imaginii şi gândirii artistice: ulei, emulsie, şerlac, cărbune, şi pictură pulverizată pe pânză groasă de sac. Ea ne spune că întregul ritual al picturii se desfăşoară în perimetrul unui proces de magie materică şi istorică prin încorporarea realului în alchimia procesului creativ....
Îi este propriu acestui *pictor de istorie* ca fiecare centimetru de pictură al giganticelor pânze să vorbească. Munca sa nu cunoaşte răgaz nici în imensul efort al artistului cum nici pictura nu ia vreo pauză pe fiecare suprafaţă de pânză în parte...
Metafora de fond, în opera lui Kiefer, este *combustia* din care forma adulmecă puţina lumină înfiptă în pântecul unei palete nocturne. Peisajele sale apocaliptice au însă ambivalenţa unui început de lume. Asemeni vibraţiei de fond identificate de fizicieni ca memorie a Big-Bangului, când prima rază de lumină s-a înfipt în noaptea lumii şi întunericul nu a înţeles-o, sunt alburile lui Kiefer care îşi fac loc în materiile grosiere, pe suprafeţele calcinate. Pictorul arde pentru pictură, se arde pe sine, corp sacrificial, sau se extrage sublimat din cenuşa istoriei. Din seria nesfârşită a catastrofelor ce descriu miturile hyperboreene, Cântecul Nibelungilor sau ciclul arthurian[12], el resuscită figurile personajelor mistuite de morţi eroice. Din poezia unui Celan, izolează blonda fantasmă a *Margaretei* ariene spre a o contrapune Sulamitei din *Cântarea Cântărilor*, personificare a sufletului poetic ebraic, aneantizată în negrul de fum din peisajele bunkerelor şi furnalelor de la Auschwitz. Nici miturile creştine ţesute metastatic în istoria germană nu rămân neexplorate de Kiefer. Patetice compoziţii în jurul temei treimii, *Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt* (1973) sau *Credinţă, Speranţă, Dragoste* (1976) sunt internate în aceeaşi vibraţie de fond a combustiei. Tot astfel, arborele religiilor europene (*Arbore cu paletă*, 1977) apare carbonizat, petrificat, redus la o tăcere mormântală.
Într-o simetrie de geografie spirituală cu călătoria spre extremul nord, Kiefer întreprinde în 1984 un al doilea pelerinaj spre sud, la Ierusalim. Îşi fac apariţia subtile lucrări în tehnici mixte: *Ieşirea din Egipt, Marea Roşie, Ierusalimul*. În ecou la pictura deja amintită, *Operaţiunea Leul de mare, Marea Roşie* apare figurată de aceeaşi vană de baie dar într-o

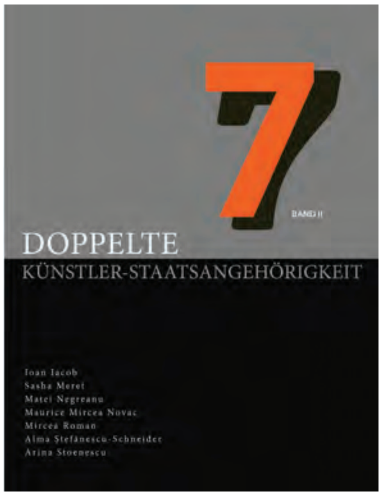
dreapta:
„Parsifal II', 1973
Oil and blood on paper laid on canvas
3247 x 2188 mm

cheie cromatică de sânge uscat....
Ca și arhitectura lagărelor de exterminare, atelierul însuși fusese ceva mai devreme un spațiu claustrofobic (v. ciclul *Parsifal* din 1973), în podeaua căruia e înfiptă spada însângerată a Tatălui, sau în care pe scaunul pictorului devenit altar ad-hoc, e depusă cupa Graalului cu sângele prețios....
„Tradusă ca un estetic *Trauerarbeit* („lucrare a doliului") în ființa sa profund culturală și în angajamentul ei cu istoria, mitul și identitatea germane, opera sa este cu toate acestea profund melancolică în tematicile sale, în stare de spirit, și operații alegorice"[13].
E o pictură îndoliată toată arta lui, traversată, pătrunsă de un duh funerar. *Piramidele* sale sunt mormintele Marelui Tată deasupra trupului căruia se zidește arta picturii, montată în asize prin ample acumulări de impasto ce aduc pictura la marginea basoreliefului făcut din freamătul vieții materiei, la marginea întrupării imaginii picturale... Melancolia germanului nu e fericirea de a fi trist, ci un doliu blocat, pietrificat în triunghiul Saturn, Melancolie, Geometrie, cum citesc un Panofsky sau Saxl gravura lui Dürer (v. *Timpul lui Saturn, Lilith, Melancholia, Bila neagră*).
Peste tot, luminii, *albedo*-ul picturii lui, îi este rezervată ipostaza unui licăr, a unui sclipiri, fărâme ale unui ecou îndepărtat al fulgerelor lui Wotan.
În jurul cărei idei ne-am rotit în aceste pagini? Probabil am deambulat în jurul unui gând pur, salvat dintr-o pagină de memorii berlineze ale Susanei Neiman și prins în numai trei rânduri: „Dieter a spus că actuala renaștere în pictura germană se datorează preocupării din perioada de *după război* cu era nazistă. Un conflict între tată și fii care poate fi rezolvat numai prin artă."[14]
S-ar putea să fie cea mai profundă explicație în vitalitatea artei picturii de după 1970 în spațiul germanic, care nu a încetat să existe până azi într-un atelier de magnitudinea celui al lui Anselm Kiefer.
Ne înșelăm să credem că ea ar fi dispărut și că acum renaște. De multe ori absentă e atenția noastră atinsă de acel *taedium* care ne face să cădem pradă unui fel de somn în stare de veghe... Dacă critica nu a dormit, se poate spune în schimb că a moțăit crezând, când s-a trezit, că pictura ar fi renăscut.

Note:
[1] *Hudson Valley Center for Contemporary Art în Arta nr 1/2011.*
[2] *Traducerea termenului lansat în 1896 de Freud ca nachträglichkeit, (trad în engleză ca* afterwardness*) numind operația psihismului de remaniere a evenimentelor trecutului, ceea ce îi conferă „un sens și o eficacitate sau o putere patogenă".*
[3] *V articolul* Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter s Work of Mourning *din monografia lui Benjamin Buchold, Gerhard Richter.*
[4] *Anselm Kiefer, texts by Massimo Cacciari, Germano Celant, Edizioni Charta Milano, 1997 p. 13-19.*
[5] *Rafael Lopez-Pedraza,* The Psychology of „After the Catastrophe"*, George Braziller New York 1996.*
[6] *Publicate sub titlul* Eseuri despre evenimente contemporane *și cuprinse în Carl Gustav Jung, Collected Works, Vol 10, Civilization in Transition.*
[7] *Carl Gustav Jung, Collected Works, Vol 10, Civilization in Transition, p.400.*
[8] *Carl Gustav Jung Collected Works Vol 10 Civilization in Transition p.419.*
[9] *Carl Gustav Jung Collected Works Vol 10 Civilization in Transition p.423.*
[10] *Carl Gustav Jung Collected Works Vol 10 Civilization in Transition p.455.*
[11] *Lisa Saltzman,* Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press 1999 p. 76.*
[12] *ale lui Chretien de Troys și Wolfram von Eschenbach.*
[13] *Lisa Saltzman,* Anselm Kiefer and Art after Auschwitz *, Cambridge University Press, 1999 p.4.*
[14] *Pasajul îl notează în 1981, în memoriile sale, Susan Neiman,* Slow Fire: Jewish Notes from Berlin*,*
apud Lisa Saltzman, Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, op.cit., p. 48.*

#9 Cronică de carte
Book reviews

DUBLA CETĂȚENIE ARTISTICĂ
Album trilingv,
editura Klartex, Bochum



text de **AURELIA MOCANU**

În ultimele două decenii, nu numai în arta românească, dar şi pe alte scene naţionale de mărime medie, se constată efectele efervescente ale nomadismul artistic. Să ne amintim conceptul prefigurat de Achille Bonito Oliva pentru Bienala de la Veneţia, din 1993. Atunci au fost invitate, programatic, vedete internaţionale în pavilioanele fiecărei ţări, pentru a dedramatiza exilul şi a teoretiza mobilitatea culturală ca semn al sfârşitului de secol. Astfel, a expus pentru România parizianul Horia Damian, ilustru octogenar al Diasporei noastre.
A trecut un sfert de secol de la volumul cu 170 de *Artişti români* în Occident. Demersul unui colectiv de critici, coordonaţi de la Paris de către prof. Ionel Jianu, a fost dedicat atunci, în 1986, memoriei lui Mircea Eliade. Marele istoric al religiilor intrase în posteritate universală când se edita acest album al Diasporei artelor plastice româneşti de către American-Romanian Academy of Arts and Sciences. Pe atunci se estimau la circa 2000 creatorii în arte vizuale formaţi în România şi aflaţi în exil pe toate continentele. Psihologia refugiului şi dezrădăcinarea culturală, problemele de inserţie, asimilare şi recunoaştere profesională au fost severe pentru generaţiile de artişti născuţi în prima jumătate a secolului XX. Experienţa exilului a avut pentru ei un dramatism şi o complexitate culturală generată de funcţionarea rece a Cortinei de Fier. Anul '89 provoacă dezgheţul graniţelor, iar prototipul pentru reasimilarea valorilor româneşti din exil devine sculptorul englez de origine română Paul Neagu, intrat şi el în posteritate şi în panteonul european în 2004. În primii ani după Revoluţia română, timişoreanului Neagu i se comandă monumente care să comemoreze prăbuşirea totalitarismului. De atunci, din anul 1990, numeroşi artişti ai Diasporei vin în ţară cu expoziţii şi iniţiative semnificative, într-un scenariu emoţional al dialogului centru-periferie-origini, misionariat metropolitan – recuperarea rădăcinilor, recunoaştere locală – palmares internaţional.
Selecţia de şapte artişti care au o dublă urzeală culturală a carierei lor este semnificativă pentru epoca globalizării pe care o traversăm cu efect de buclare pardoxală: deschiderea frontierelor versus resuscitarea identităţilor regionale. Albumul face pandant, ca format şi mesaj, cu volumul dedicat de aceeaşi editură prestigioasă, Klartex, celor şapte tineri români invitaţi de către o Capitală europeană a culturii, Essen, în 2010. Selecţia din 2011 vrea să surprindă, în mic, o diagramă complicată de identitate artistică. E un compendiu de situaţii existenţial-culturale. Sunt cazuri de exil antitotalitar al generaţiilor mai vechi până la cazurile de balans cultural între centre artistice acum antrenate în proiecte comune. Matei Negreanu, sculptor şi sticlar, e transfug în Franţa la 40 de ani şi-şi înalţă, în alţi 30, un soclu solid în artele focului. Alma Rusescu-Schneider, cu şapte ani mai tânără, absolvă aceeaşi Universitate de Arte din Bucureşti, şi, după vârsta de 30 de ani, îşi reface cariera de grafician în Germania. Pictorul Ioan Jacob şi graficianul Sasha Meret nu acced la un loc de student la aceeaşi facultate, cu admiteri grele şi nu neapărat corecte. În cel mai greu deceniu de ceauşism, cei doi iau calea exilului pentru a nu se lupta cu sistemul. Alina Stoenescu urmează liceul de arte N.Tonitza din Bucureşti şi-şi urmează părinţii în exil scandinav, unde se specializează în graphic design. Pe de altă parte, pictorul Mircea Novac şi sculptorul Mircea Roman reprezintă excelent situaţia actuală a multiplei cetăţenii culturale, cea a deliberatei inserţii temporare în altă scenă artistică.
Coordonatoarea proiectului, Doina Talmann, galeristă la Bochum, a optat pentru cât mai extinse repere geografice, cronologice şi de aplicabilitate creatoare. Astfel, în carte sunt prezenţi artişti consacraţi din SUA, Suedia, Franţa, Anglia, Olanda şi Germania, care au trecut de două decenii de activitate. Un criteriu important al selecţiei a fost identificarea formaţiei profesionale, chiar cea din prima tinereţe, ca fiind redevabilă spaţiului cultural românesc. Cele şapte terase ale migrării talentelor româneşti în lume prilejuiesc, în fapt, microalbume de pictură, sculptură, grafică de şevalet şi gravură, design tipografic, fotografie şi artă a sticlei, toate la nivel internaţional. Această dublă evaluare a creaţiilor conţine miza de sens a albumului. Comentariul exegetic al fiecărui artist este unul dedicat antologiei de faţă, semnatari fiind Pavel Şuşară, Adrian Guţă, Cătălin Davidescu, Aurelia Mocanu, Mihaela Varga. Selecţiile de reproduceri au alături culegerea de referinţe critice internaţionale din portofoliul fiecărui creator.
Lumea artistică de azi e hipermobilă şi hipercomunicaţională. Se brasează, absoarbe exotismele şi e avidă de particular. Sunt imersări profesionale semnificative în altă cultură, în relaţie cu metabolismul galeriilor şi al rezidenţelor sau după modelul fotografilor, cu exploatarea unor teme-proiect. Densitatea punţilor culturale şi simultaneitatea informaţională dizolvă, operaţional, identitatea culturală. Dar, ca o întoarcere a refulatului, întrezărim, uneori involuntar ca intenţie, o fărâmă din genius locis în adâncimile autoreferenţiale ale faptelor de creaţie artistică.

deasupra:
Maurice Mircea Novac, Joana's Steps

GENDER CHECK: A READER. ART AND THEORY IN EASTERN EUROPE

Editat de Bojana Pejic, Walther König Publishing House, Köln, 2010

Repetiție și diferență: politici ale identității de gen în teoria artei din Estul Europei

text de **CRISTIAN NAE**

Propusă drept o publicație teoretică aparținând domeniului larg și permeabil al studiilor post-socialiste, *Gender Check: A Reader* se recomandă drept un util instrument de analiză comparată a istoriei (și teoriei) artei din estul Europei în ultimii patruzeci de ani, abordată din perspectiva construcției identității de gen în artele vizuale. Așadar, publicația asumă de la bun început condiția unei duble marginalități: cea a artei „estice" în raport cu canonul Occidental și cea a problemelor de gen în sfera reprezentărilor și practicilor sociale din regiune.
Antologia de texte editată de Bojana Pejic, cunoscut istoric de artă din spațiul ex-iugoslav și (co)curator berlinez al mai multor expoziții retrospective importante privind arta est-europeană precum *After the Wall* sau *Aspekte/Positionen*, dar mai cu seamă al expoziției *Gender Check* deschisă la MuMOK Viena în anul 2010 și itinerată la galeria Zacheta din Varșovia, cuprinde texte ale unor cunoscuți istorici de artă și curatori din regiune precum Edit András, Suzana Milevska, Zdenka Badovinac, Martina Pachmanová, Maria Vassileva, Piotr Piotrowski sau Izabela Kowalczyk, dar și texte relativ recente ale unor autori mai tineri vizând nu doar problema feminității și masculinității, ci și situația particulară a activismului queer și implicit a politicilor reprezentării identității gay și lesbian.
Dublând întrucâtva catalogul expoziției omonime, finanțată și produsă de Erste Stiftung, antologia își propune să lărgească cadrele analizei problemei genului ilustrată de binomul expoziție-catalog și să se situeze astfel drept un important punct de reper în studiile de gen din regiune. În economia proiectului larg de cercetare format din rețeaua discursivă expoziție – simpozion teoretic – catalog de expoziție – reader teoretic, cel din urmă element are rolul decisiv de a garanta aspectul de cercetare multinațională al întregului proiect și de a sintetiza rezultatele discursului despre gen într-o publicație ce se dorește de referință în acest domeniu.
Apariția acestei publicații trebuie situată de asemenea în fluxul crescând de publicații în domeniul istoriei și teoriei artei din Estul Europei scrise sau coordonate de autori din regiune ce au apărut în ultimul deceniu, focalizate pe construcția de noi genealogii în istoria artei, capabile să destabilizeze ierarhiile și canonul modernist și postmodern focalizat pe hegemonia artei occidentale. În raport cu acestea, *Gender Check: A Reader* își propune să constituie un material complementar, capabil să ofere o perspectivă revizionistă de ordin tematic asupra artei din Estul Europei, limitându-și considerațiile de ordin universalist la reconsiderarea unei singure tematici, și anume, la problema explicit asumată a construcției și reprezentării identității de gen în artele vizuale din regiune. El contribuie, astfel, decisiv la „genderizarea" discursului istoriei artei scrisă în regiune, începută de mult în spațiul anglo-american prin autori precum Linda Nochlin, Griselda Pollock, Kaja Silverman sau Anita Silvers.
Sub aspect structural, volumul se prezintă drept o constelație plurivocală de opinii și cercetări ce semnalează caracterul eterogen al problematicii discutate și care reflectă firesc caracterul eterogen al zonei simbolice și istorico-politice desemnată sub titulatura (ea însăși vagă) de „Estul Europei". Căci identitatea acestei regiuni este ea însăși marcată de fracturi spațio-temporale diverse, de regimuri politice și forme de rezistență similare, dar nu identice, de semnificative decalaje economice și culturale și de temporalități deseori a-sincronice la nivelul istoriilor artei de ordin național precum și al omogenității lor stilistice sau programatice. Construcția voit stratificată, dialogică și multi-perspectivală a discursului este salutară pentru o asemenea cercetare, coordonatoarea volumului evitând astfel tentația reducționistă a impunerii unei omogenități exterioare ce ar fi subminat însăși intenția politică, subsidiară oricărei cercetări preocupate de marginalitate.
Elaborarea tematică este deopotrivă solidă. Structurat pe cinci mari categorii, volumul se deschide cu o încercare de lectură a „iconosferei socialiste", preocupată de decodificarea rolului femeii și mitologiilor legate de figura feminității în cultura vizuală „oficială", continuată cu o propunere de relectură a ideologiei emancipator-universaliste a modernismului (în accepțiunea sa est-europeană) din perspectiva reprezentărilor și politicilor genului. Aceste secțiuni orientate către reevaluarea trecutului socialist sunt urmate de o analiză a politicilor reprezentării după căderea zidului Berlinului, preocupată îndeosebi de conturarea unor strategii de rezistență și linii de re-subiectivizare în raport cu noua constelație identitară fluctuantă deschisă de transformările socio-politice ce au avut loc după 1989. „Cunoașterea situată" produsă de practicile feministe și de politicile *queer*, condiția lor precară dar nu mai puțin relevantă în noile democrații precum și problemele cu care acestea se confruntă fac obiectul ultimelor două secțiuni ale volumului.
Desigur că, privit în economia întregului proiect de cercetare, volumul poate stârni și unele suspiciuni: prin poziția autoritară din care este produs, dată fiind susținerea financiară a fundației Erste și coordonarea unui curator internațional care trăiește în Germania, poziție reprodusă simptomatic în chiar titlul proiectului (Gender Check), el poate fi lecturat, bunăoară, ca o încercare de „verificare" a măsurii în care „Estul" a integrat discursul emancipator al politicilor de gen specifice democrațiilor occidentale. Prin urmare, el poate apărea în cele din urmă drept element al unei strategii de auto-colonizare care replică discursul critic al marginalității astăzi dominant în Vest, așa cum îl privește, de pildă, Marina Grznic[1]. De altfel, Grznic este autoarea unor importante contribuții în domeniul politicilor identității de gen care, deși a fost invitată la discuțiile teoretice ce au avut loc la MuMOK, lipsește, inexplicabil, din volum.
De pe o poziție mai moderată, se poate totuși observa că intenția generală a acestui proiect este aceea de a oferi o posibilitate de înțelegere a modului în care specificul (post)socialist se reflectă în arta produsă în Estul Europei, iar rezultatul final subliniază nu doar similitudinea cu programul politic emancipator al democrațiilor neo-liberale și cu discursul lor dominant, cât mai ales divergențele specifice ivite în aplicarea acestui discurs asupra noilor democrații din acest spațiu – altfel spus, potențialitățile de reconstrucție pe care le deschid situațiile în care deseori izomorfismul discursiv „eșuează". Volumul sugerează astfel că un asemenea discurs emancipator nu poate fi aplicat din afară, ci trebuie reconstruit în întregime din interior și poate de asemenea sugera și faptul că politicile identității de gen pot deveni modele critice de succes pentru abordarea politicilor identității „est-europene" după 1989.

Notă:
[1] Marina Grznic, Analysis of the exhibition "Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe", Museum of Modern Art, (MUMOK), Vienna, November 2009/February 2010 ", http://eipcp.net/policies/grznic/en, accesat pe 20 ianuarie 2011

IOANA VLASIU, SZÉKELY SEBESTYÉN GYÖRGY
BOEMA
TÂNĂRA ARTĂ CLUJEANĂ INTERBELICĂ
Fiatal kolozsvári müvészet a két világháború között
Junge Klausenburger Zwischenkriegskunst
Cluj, Kolozsvár, Klausenburg, 2011

text de **DAN BREAZ**

Deschisă în perioada 23 mai-1 iulie 2011 la Galeria Quadro din Cluj-Napoca, expoziția *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică* a fost urmată de evenimentul lansării, în 14 iulie 2011, a catalogului cu același titlu, una dintre aparițiile editoriale cu adevărat entuziasmante ale acestui an. Principalul motiv este conjuncția armonioasă dintre studiile de specialitate, care fac din această lucrare un reper științific indispensabil și calitatea concepției și a design-ului său general, care îi conferă publicației caracterul unui album de artă incitant. Forma finală a volumului este rezultatul concepției redactorului acesteia, criticul și istoricul de artă clujean Székely Sebestyén György. În același timp, designul și tehnoredactarea realizate de Carolina Banc, precum și fotografiile realizate de Feleki István, ca și tiparul de la IDEA Design & Print, contribuie major la remarcabila ținută editorială, grafică și estetică a catalogului.

La lansare, catalogul *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică* a fost prezentat de către criticul de artă Ileana Pintilie și de către directorul galeriei *Quadro*, Székely Sebestyén György, curatorul expoziției. Fericita colaborare dintre reputatul cercetător și istoric de artă Ioana Vlasiu și tânărul critic și istoric de artă Székely Sebestyén György a asigurat profunzimea și noutatea unor puncte de vedere deschizătoare de drumuri în cercetarea fenomenului estetic, istoric și social al boemei artistice clujene din perioada interbelică.

Încă de la început, ținem să evidențiem valoarea documentară, de restituire și de reconstituire pe care o are acest catalog și album trilingv (toate textele pe care le conține sunt în limbile română, maghiară și germană). Catalogul are 252 de pagini și următoarea structură: două studii, respectiv *Patru expoziții (1930, 1933, 1934… și 2011)*, de Székely Sebestyén György și *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică*, de Ioana Vlasiu; o *Antologie*, care include *Istoria veselă și tristă a Boemei*, scrisă de Ștefan Gomboșiu, precum și 10 documente de, cu sau despre artiștii Tasso Marchini, Kováts József, Ion Vlasiu, Szervátiusz Jeno și Eugen Gâscă; o *Cronologie*, realizată de Vlad Comșa; un capitol intitulat *Biografii*, coordonat de Alexandra Hodârnău; *Catalogul lucrărilor*, realizat de Roland Rausz, care cuprinde lista și informațiile complete despre cele 77 de lucrări; *Lucrări – 77* de reproduceri color ale lucrărilor, fotografiate de Feleki István; *Lista fotografiilor documentare*, care oferă informații pertinente referitoare la locurile sau la personalitățile imortalizate în cele 93 de fotografii documentare; și, în sfârșit, *Fotografii documentare* – 93 de reproduceri alb-negru ale fotografiilor documentare.

Al șaselea dintre boemi

Surprinzând foarte pitoresc atmosfera dulce-amară a vieții boeme, Ștefan Gomboșiu, care s-a autointitulat *al șaselea dintre boemi*, a caracterizat în 1938 cuibul de pe strada Piezișă nr. 17 din Cluj ca fiind locul paradoxal al nechemaților necesari și, totodată, marginalizați de societate. *Nebunii de la 17*, așa cum erau adesea numiți Eugen Gâscă, Tasso Marchini, Sever Filip, Ion Găvrilă, Dumitru Tomoviciu și Ștefan Gomboșiu, obișnuiau să strige când intrau în casă. Nu era numai o formă de salut, ci și asumarea programatică a unei conștiințe identitare, căci cine nu striga la intrarea în casa cu numărul 17 nu era considerat *de-al lor*. În același timp, această exprimare identitară părea să exorcizeze suferința excluderii și să proclame suveranitatea idealurilor artistice novatoare prin performance-ul obligatoriu al strigătului expresionist. Așa după cum reiese și din scrisoarea lui Tasso Marchini, citată de Ioana Vlasiu, suferințele îndurate cu un optimism fragil erau mărturia amplitudinii unor idealuri artistice veșnic contrazise.

Despre amplitudinea unui ideal

Artiștii boemei clujene împărtășeau aceeași dificultate de integrare socială și același ideal de a se face cunoscuți ca artiști novatori. Nu au reușit acest lucru decât parțial, pentru că, din păcate, din creația lor s-au păstrat prea puține lucrări reprezentative. În acest sens, Székely Sebestyén György se întreba, pe bună dreptate: „De ce nu reușim să surprindem această atitudine suficient de bine cu ajutorul lucrărilor din expoziție? Răspunsul simplu ar fi că nu am găsit acele lucrări care ne-ar ajuta în acest demers (deși le cunoaștem din fotografii). Atunci, ne punem întrebarea: unde au dispărut aceste lucrări? Am putea spune – este o ipoteză – că lucrările ‹‹moderne››, de revoltă, simbolice, nu au fost cerute de colecționari și prin urmare s-au pierdut” (*1930, 1933, 1934… și 2011*: 5). Prin urmare, aceste lucrări au avut puține șanse să intre în circuitul artistic oficial, dar știm că au existat și că au fost create ca expresie a amplitudinii unui ideal artistic novator, în deplină consonanță cu diferitele eforturi artistice de configurare a unei identități vizuale specifice artei românești moderne.

Una dintre premisele esențiale atât pentru cercetarea lui Székely Sebestyén György, cât și pentru studiul realizat de către Ioana Vlasiu este tocmai faptul că artiștii aparținători Boemei își receptau propriile demersuri artistice drept veritabile eforturi de înnoire a exprimării plastice, împlinite mai degrabă parțial, câtă vreme descătușarea creatoare era mereu temperată de condițiile materiale și sociale extrem de nefavorabile. În acest sens, apreciem că ceea ce au în comun cele două studii este surprinderea amplitudinii unui ideal și, de asemenea, interesul pentru tentativele repetate de a împlini un proiect artistic de extracție avangardistă, mereu pus în criză de neaderența lumii artistice și sociale autohtone.

Cu toate acestea, așa după cum remarca Székely Sebestyén György în legătură cu *Expoziția colectivă de pictură și sculptură a tinerilor ardeleni*, organizată la Prefectură de către Tasso Marchini, în 1933, „lucrările lui Ioan Pop, Radu Pușcariu, Cornel Cenan sau Kudelász Károly atestă necesitatea unui limbaj artistic modern și rezultatele lor adesea stau deasupra realizărilor ulterioare” (*1930, 1933, 1934… și 2011*: 4). După Székely Sebestyén György, atât expoziția ad hoc din 1930, de la sediul Boemei de pe strada Piezișă nr. 17 din Cluj, cât și boema însăși au jucat rolul unui adevărat manifest artistic, reprezentativ pentru o nouă generație de tineri artiști, care, cu toate stângăciile lor, erau atunci mai detașați de influențele lui Cézanne, Van Gogh sau Gauguin decât au reușit să demonstreze lucrările care au mai putut fi identificate și expuse în 2011. Aceeași individualizare a eforturilor de „reformă” vizuală pare să fie singura constantă pe care o putem regăsi în spectrul tematic foarte larg și în singularitatea stilistică irepetabilă a lucrărilor expuse neoficial în 1930.

Ioana Vlasiu și-a început studiul cu o întrebare similară, care chestionează însăși existența în cadrul boemei clujene a unei singularități artistice nerepetate ulterior în arta românească a secolului XX. Un prim răspuns l-a oferit prin analiza a două lucrări reprezentative, *După-amiază de vară* (1926) de Catul Bogdan și un autoportret al lui Aurel Ciupe, *Două figuri (Compoziție)*, realizat în 1928. În primul rând, observa Ioana Vlasiu, tipologia artistului, așa cum este surprinsă în aceste lucrări, se detașează de reprezentările boemei franceze de la începutul se-

colului XX. În cele două tablouri, în loc să se autoreprezinte ca „artist blestemat", victimă a „chinurilor creației", „artistul se măsoară cu lumea" și își transferă viziunea solemnă a unei creativități plenare în figura monumentală a artistului „armonios încadrat în lume" și conștient de rolul său mesianic. În afara consonanțelor locale, Ioana Vlasiu a identificat în aceste creații atât optimismul auroral al anilor postbelici, cât și stilistica specifică avansului „noilor realisme". Artiști bucureșteni, cum au fost Sabin Popp și discipolii săi, observa Ioana Vlasiu, împărtășeau idealuri artistice asemănătoare (Ioana Vlasiu, *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică:* 14).

După aceste considerații introductive, Ioana Vlasiu s-a oprit asupra conceptului însuși de „boemă". Distingând între boema mondenă și snoabă și „boema autentică, dureroasă a celor cu existență precară", autoarea a lăsat să se înțeleagă, implicit, că boema clujeană interbelică a făcut parte din cea de-a doua categorie. Statutul artiștilor care aparțineau celei de-a doua categorii s-a caracterizat prin faptul că erau „artiști independenți, singuratici, marginali", deoarece „boema a reprezentat soluția de viață a celui neintegrat în circuitele oficiale, mondene sau comerciale, lipsit de posibilitatea valorificării muncii sale" (Ioana Vlasiu, *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică:* 15).

Boemul se identifica printr-un stil de viață antiburghez, polemic și subversiv, repliat asupra propriei vieți interioare, pe care căuta să o pună la adăpost de „standardele mediocrității" (Ioana Vlasiu, *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică:* 15). La rândul lor, evidenția Ioana Vlasiu, coloniile artistice și-au avut originea în același etos al protestului împotriva piedicilor în calea afirmării libere dezvoltări a artistului.

După Ioana Vlasiu, „ceea ce singularizează boema clujeană față de cea bucureșteană este faptul că școala însăși, prin statutul ei precar și condițiile mai mult decât modeste de funcționare, era constrânsă la o quasi-boemă. Dar a existat și boema dură a comunității de studenți, aciuată într-o periferie a Clujului, pe strada Piezișă nr. 17, a cărei emblemă poate fi socotit tabloul *Boema* al lui Ștefan Gomboșiu, o natură moartă vangoghiană, cu ghete scâlciate și cu cartea lui Knut Hamsun în prim-plan, cu titlul ei scris cu litere mari – *Foamea*" (Ioana Vlasiu, *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică:* 16).

O altă caracteristică semnificativă a boemei clujene este și apartenența sa la spațiul cultural transilvănean, considerat de către Ioana Vlasiu de trei ori periferic: o dată față de Europa occidentală, a doua oară față de Imperiul austro-ungar și a treia oară, după 1918, față de București sau față de Budapesta. Poziția culturală marginală și condiția socială provincială au fost vectorii principali care i-au determinat pe artiști precum Traian Bilțiu-Dăncuș să se afilieze unei „spiritualități transilvănene", unei *microidentități* locale sau unui așa-zis „cosmopolitism" ardelean (Ioana Vlasiu, *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică:* 15).

Dacă putem considera că acești vectori ai izolării de *centru* au reprezentat, totodată, impulsuri de coagulare a grupărilor artistice care contestau ordinea socială dominantă, nu e mai puțin adevărat că, în egală măsură, aceste grupări artistice cu *comportament* avangardist erau simultan subminate de diversele *fracturi* sociale și culturale pe care încercau să le surmonteze.

În continuare, este identificată și o altă intersecție a unor principii valorice care cereau o anumită remodelare reciprocă: raportul etic-estetic. Extrem de provocatoare, observația Ioanei Vlasiu că, ori de câte ori eticul a prevalat asupra esteticului, recursul la tematicile biblice devine aproape obligatoriu, califică într-un mod inedit unele dintre preferințele reprezentanților boemei clujene: „Temele suferinței, corelative cu cele ale violenței atrag îndeosebi, printr-o firească proiectare a propriilor traume în subiecte biblice" (Ioana Vlasiu, *BOEMA. Tânăra artă clujeană interbelică:* 19).

Pe de altă parte, deplasarea interesului tinerilor boemi clujeni dinspre tematicile orașului patriarhal înspre tematicile peisajului urban, veritabilă emblemă a modernității, s-a reflectat și în tablourile lui Tasso Marchini, Cornel Cenan sau Ioan Pop, care și-au ales ca subiecte picturale podul de fier din Cluj, dispărut astăzi, sau construcțiile industriale moderne.

În final, Ioana Vlasiu a interogat specificul artei transilvănene interbelice din perspectiva intersecției dintre două periferii, periferia spațiului artistic central-european și periferia spațiului artistic românesc. Cu alte cuvinte, arta transilvăneană interbelică și-a constituit individualitatea negociind sensurile întâlnirii multiplelor deziderate periferice sau locale.

Cazul tinerei arte clujene interbelice rămâne, în opinia noastră, un subiect de reflecție asupra raporturilor dintre discursul contraculturii boeme și discursul culturii oficiale dominante. Credem că subiectul acestei incitante cercetări merită să fie aprofundat și prin alte investigații asupra factorilor care disting boemele artistice izolate și supuse eroziunii temporale de boemele artistice care, integrate *mainstream*-ului cultural, se instituționalizează, pentru a fi astfel restituite conștiinței publice.

DOINA LEMNY
LIZICA CODRÉANO, UNE DANSEUSE ROUMAINE DANS L'AVANT-GARDE PARISIENNE
FAGE ÉDITIONS, LYON, 2011

text de **CRISTIAN-R. VELESCU**

Cartea Doinei Lemny, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, a apărut de curând la Fage Éditions din Lyon. Desfășurându-și activitatea de cercetător la Centre Pompidou din Paris, Doina Lemny este autorul a numeroase studii închinate modernității și avangardei – Marcel Duchamp, Antoine Pevsner, Henri Gaudier-Brzeska –, cele mai multe fiind însă consacrate studierii personalității și artei sculptorului Constantin Brâncuși. Dintre acestea, voi aminti solid construita monografie *Constantin Brancusi*, apărută la Editura Oxus din Paris în 2005, cunoscută și publicului românesc prin traducerea care a văzut lumina tiparului în același an, la Editura Junimea din Iași. Luând în considerare domeniul de cercetare predilect, acela brâncușian, o nouă carte pe care Doina Lemny o închină de data aceasta dansatoarei Lizica Codreanu și dansului însuși nu mai este în măsură să ne surprindă. Dimpotrivă, parcurgând textul alert, bine scris, „mustind" de informații inedite, cititorul avizat trăiește lămurita senzație de a se fi întors într-o „patrie spirituală", aceea pe care succesivele studii ale Doinei Lemny – deja amintite – au „rânduit-o" în preajma-i. Centrul topologic, dar și spiritual al acestei „patrii" ori „lumi" îl constituie chiar atelierul sculptorului Constantin Brâncuși, unde în al treilea deceniu al veacului trecut două direcții culturale aparent ireconciliabile – modernitatea ce se revendica din tradiția culturală a veacului al XIX-lea și avangarda istorică iconoclastă, atotnegatoare – s-au vădit a fi totuși permeabile una în raport cu cealaltă. Amfitrionului „modernist", sculptorului Brâncuși în persoană, i-a revenit misiunea de a armoniza și de a aduce la unison vocile diverse ale diferiților săi oaspeți avangardiști. Prezența Lizicăi Codreanu în atelierele din Impasse Ronsin 8-11, unde dansa printre sculpturile ce se împărtășesc din filonul celei mai pure „măsuri clasice", pare a fi exemplul viu și palpabil, simbolul însuși al acestei concilieri. Desfășurându-și activitatea coregrafică în sânul avangardei pariziene – prezența numelui ei pe afișele ultimelor manifestări dadaiste constituie dovada irefutabilă –, Lizica Codreanu pare

a-și extrage ritmurile coregrafiilor, totuși, din chiar ritmurile clasice ale statuarei brâncușiene. Autor al câtorva dintre aceste imagini fotografice – reproduse în cuprinsul monografiei – este sculptorul însuși. Ținând seama de faptul că opera de fotograf a sculptorului a devenit parte integrantă a creației sale, privitorul imaginilor ce o înfățișează pe Lizica Codreanu evoluând între sculpturile maestrului va înțelege că silueta dansatoarei – traversând pelicula fotografică – se insinuează discret în chiar structurile operei brâncușiene. Asemenea „osmoze" nu erau de o absolută noutate în epocă și, să adăugăm, deloc avangardiste, dacă ținem seama de sensibilitatea pe care Auguste Rodin a manifestat-o în raport cu dansul și fotografia deopotrivă. Știm că, în ultima parte a activității sale, Rodin a fost interesat în mod deosebit de mișcarea coregrafică, dansul devenind suportul tematic al unora dintre sculpturile sale. După cum se va întâmpla și în cazul lui Brâncuși, atelierul lui Rodin de la Meudon a fost vizitat de cel puțin una dintre dansatoarele celebre ale momentului, Loïe Fuller. Una dintre fotografiile luate la Meudon o înfățișează alături de amfitrionul de acum bătrân, purtând pelerină și beretă enormă, un personaj arhetipal și totuși proteic, în care duhul lui Leonardo și acela al unui faun par a se fi contopit deplin. Făcând dovada unei admirabile prudențe științifice, Doina Lemny nu s-a lăsat sedusă de asemenea paralele. Ea nu dezvoltă raportul sculptură-dans decât în termeni minimali. Bunăoară, atunci când observă că un detaliu al costumului pe care Brâncuși l-a imaginat pentru Lizica Codreanu – acoperământul de cap în formă de con – sugerează, prin plasticitatea sa, opera statuară cunoscută sub titlul *Vrăjitoarea*.
Doina Lemny și-a scris monografia bizuindu-se pe un infailibil instinct de cercetător, nearătându-se niciodată dispus să pășească „pe căi bătute". Ea pare a se fi îndepărtat cu bună știință de o arie tematică pe care a aprofundat-o deja și pe care o stăpânește în mod magistral, aceea a atelierului brâncușian. O face doar pentru a se putea apropia mai mult de ambianța din care sculptorul și opera sa erau totuși parte. Am în vedere avangarda pariziană a anilor '20. Comparată cu alte avangarde, aceasta se vădește a fi de un radicalism moderat.
Condusă de același instinct viu de cercetător, la care m-am referit deja, Doina Lemny descoperă arhiva familiei dansatoarei, Fontenoy. De aceasta se apropie cu discreția savantului, dublată însă de un soi de lăcomie abia sublimată, proprie descoperitorului „informațiilor primare". Pe acestea le-a cules cu osârdie, pricepere, răbdare și tact – așa cum am precizat – chiar „de la sursă". Judecând după bogăția și densitatea informației cuprinse în carte, arhiva Fontenoy se înfățișează perspicacității cititorului aidoma unui izvor nesecat. O asemenea abundență a determinat, se pare, strategiile cercetării.
Documentele invocate par a alcătui chiar „coloana vertebrală" a textului Doinei Lemny, astfel încât, în esența sa, cartea îmbracă forma unei biografii extinse. Abil orchestrator, autoarea „prelungește" această informație primară în corpul de cunoștințe academice deja omologate. În cele din urmă, fluxurile informaționale de naturi distincte se echilibrează reciproc, transmițând cititorului lămurita senzație că ar fi dispuse să se contopească. Am în vedere acele pasaje în care sunt reconstituite manifestările la care Lizica Codreanu a luat parte în calitate de dansatoare ori doar ar fi putut lua parte. Prezența artistei în cadrul spectacolului de la *Théâtre Michel, Soirée du Coeur a barbe*, din 6-7 iulie 1923 – cea care a marcat sfârșitul dadaismului parizian –, colaborarea ei cu Sonia Delaunay și grupul Tchérez ori aceea doar proiectată cu Fernand Léger constituie tot atâtea exemple. De un interes particular, însă scrise într-o cu totul altă „cheie", sunt fragmentele precumpănitor biografice, care-i îngăduie cercetătoarei să se instaleze foarte aproape de ceea ce aș numi „parte nucleică" a intimității artistei. Unele dintre aceste fragmente, cele care vorbesc despre prelungita corespondență cu Brâncuși, marcată de respectuoase accente prietenești, ori despre prietenia cu Marcel Mihalovici și soția acestuia, pianista Monique Haas, vor putea deveni subiect al reflecției cercetătorilor acestei perioade incitante și complexe a istoriei artei europene. Cele mai intens marcate de intimitate vor trebui însă să mai aștepte, spre a fi decantate în timp, dacă nu chiar de timpul însuși. Dar chiar și acestea, percepute printr-un văl al discreției pe care cititorul va ști să-l așeze singur între conștiința-i și evenimentele relatate, contribuie încă de pe acum la conturarea unui personaj fermecător și viu, dansatoarea însăși. Din documentele invocate de Doina Lemny rezultă că Lizica Codreanu știa să își prețuiască libertatea și refuza corsetul dogmelor. Să fie acesta un reflex al coabitării cu avangardiștii? Ori poate că, dimpotrivă, bucurându-se de o libertate interioară conformă firii ei, aceasta a fost cea care i-a îngăduit să devină un partener de dialog „de la egal la egal" al avangardiștilor, altminteri atât de exclusiviști?
Am dorit ca în cuprinsul recenziei să atrag atenția, cu precumpănire, asupra ținutei intelectuale a cărții. Din acest motiv nu m-am oprit asupra ilustrației de excepție, aceasta având aproape întotdeauna o dublă valență, estetică și documentară.
Înscriindu-se în tiparul academic al unei monografii, cartea Doinei Lemny îl pune pe cititor în contact cu un corp de note, cu o cronologie și o bibliografie atent și abil construite. Adresându-se publicului larg și mediilor științifice deopotrivă, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne* este o carte despre care, fără nici o îndoială, se va mai scrie și se va mai vorbi.

BUCUREȘTI. MATERIE ȘI ISTORIE. MONUMENTUL PUBLIC ȘI DISTOPIILE LUI/ BUCHAREST. MATTER AND HISTORY. THE PUBLIC MONUMENT AND ITS DISCONTENTS

ANCA BENERA ȘI ALINA ȘERBAN (ed.), ED. INSTITUTULUI CULTURAL ROMÂN, BUCUREȘTI, 2011

text de **IRINA CĂRĂBAȘ**

Cartea a crescut în jurul proiectului artistic al Ancăi Benera care dă și prima parte a titlului. Proiectul combină mai multe preocupări precedente ale artistei: pe de-o parte memoria, mai ales memoria colectivă, modalitățile ei de conservare, relația dintre obiect și memorie și, pe de altă parte, spațiul public cu posibilitățile lui de neîncetată reconfigurare. *The Red Rider* (video, 2007) stă cel mai aproape de proiectul aici prezent și chiar poate fi citit ca un fel de *mise-en-abîme*. Îndepărtarea statuii lui Lenin din Piața Presei în 1990 se transformă în inaugurarea unei statui ecvestre reprezentându-l pe același Lenin călare pe calul lui Carol I (monumentul din Piața Palatului dezafectat în 1948). Pentru a sugera transformarea spațiului public și a monumentelor sale sub auspicii politice, artista propunea o soluție „materialistă", anume ca la refacerea monumentului lui Carol I să se reutilizeze bronzul statuii lui Lenin. Cu alte cuvinte, era semnalată nu numai maleabilitatea monumentelor și a locurilor simbolice, ci și o atitudine contemporană față de acestea ce preferă încorporarea trecutului în prezent până la absorbție și uitare. De asemenea, dacă un trecut era repudiat (cel comunist), un altul, mai îndepărtat, era favorizat (cel anterior celui de-al Doilea Război Mondial). Filmul amintește ironic că niciun prezent nu poate scăpa de bântuirea trecutului.
Materie și istorie (2010) constă într-o colecție de fișe dedicate unor monumente distruse, alterate, deplasate din București din perioada 1948-1990. Ele cuprind hărți, fotografii – de arhivă, ale amplasamentului orginal așa cum arată el astăzi, cu starea actuală a sculpturilor atunci când acestea au putut fi reperate – și câte o fișă muzeografică completă cu

date (inaugurare-dezinstalare; amplasament, tipologie, comandă și comanditari, materiale, dimensiuni) precum și descrieri (personaje, grupuri, elemente). Toate acestea au în spate o cercetare documentară scrupuloasă asupra istoriei orașului și a sculpturii de for public. Artista joacă rolul istoricului „impersonal" care clasează obiectele de studiu în scheme identice, prestabilite. Deși concepute din acest unghi, fișele constituie un punct de plecare pentru problematici legate de reprezentarea istoriei în spațiul public, de configurații și geografii imaginare succesive, de participarea lor la constituirea spațiului public (chiar și prin absența lor) sau de resorturile politice ale spațiului public. Secțiunile cronologice în care sunt clasificate fișele indică inserția monumentelor în sfera de acțiune a politicului. Limitele temporale ale acestor secțiuni, 1848-1948-1990, sunt ele însele evenimente politice și totodată date simbolice pentru înălțarea unor monumente și pentru distrugerea altora. Evenimentul politic, respectiv schimbarea de regim, apare asociat așadar cu gestul iconoclast căruia îi urmează instaurarea unor noi imagini. Cu toate acestea, urmărind fișele, întâlnim o istorie mult mai heterogenă decît ar lăsa să se înțeleagă aceste delimitări cronologice, întrucât schimbările politice nu au antrenat întotdeauna sau grabnic distrugerea/înlocuirea totală a imaginilor publice. *Materie și istorie* a avut și o latură performativă pe care publicația de față încearcă să o păstreze incluzând alături de fișele tipărite ale monumentelor dispărute și un audioghid.
Cealaltă parte a volumului o reprezintă textele scrise de istorici și critici de artă din mai multe generații și spații geografice care răspund în varii moduri provocării lansate de proiectul Ancăi Benera. Editate în colaborare cu Alina Șerban, acestea s-ar putea împărți în trei categorii ale căror granițe sunt mai degrabă flotante: articolele Ioanei Beldiman și Ioanei Vlasiu se ocupă cu precădere de începuturile sculpturii de for public în spațiul românesc, de câteva monumente anterioare anului 1945, dar și de efemeritatea artei publice. Majoritatea articolelor aduc în discuție o temă spinoasă și anume relația comunism – monument – spațiu public – ideologie, având uneori și extensii postcomuniste. În final, textul lui Ciprian Mihali propune o definire a monumentului din perspectiva teoriei istoriei care funcționează, într-un fel, ca o concluzie a întregii publicații. Diviziunea mediană alcătuiește un corpus aparte în interiorul tematicii generale despre monument. Reuben Fowkes trece în revistă practici legate de ridicarea monumentelor, comune țărilor comuniste, insistând pe anumite tipologii preferate de anumite contexte politice și pe felul în care s-au schimbat odată cu transformările ideologice. Deborah Schultz discută raportul dintre memorie, istorie și putere, intrinsec naturii monumentului, studiind două categorii răspândite în spațiul românesc: monumentele de război și monumentele dedicate unor personalități politice. Se poate spune că ele participă sau întăresc elaborarea unei versiuni asupra istoriei care se construiește permanent sub auspiciile politicului. Alina Șerban are două contribuții întrucâtva conectate, în sensul că primul text poate funcționa ca o introducere de natură teoretică pentru cel de-al doilea, care constă într-un studiu de caz: Monumentul ostașului sovietic din București, un destin simptomatic pentru schimbările de politici și raporturi față de istorie, atât în interiorul perioadei comuniste, cât și ulterior. Duncan Light face o mișcare similară Alinei Șerban, alegând să se ocupe tot de un studiu de caz, la fel de aparte, și anume Mausoleul din Parcul Libertății/Carol. Dacă „Ostașul sovietic" parcurge drumul de la centralitate la marginalizare și vandalism, Mausoleul, dezbărat de atributele și funcțiunile inițiale dar rămas in situ, pune în mod mai acut problema spațiului public postcomunist și a fragilității sale în fața trecutului.
În ansamblu, textele cărții înclină puternic balanța înspre problematizarea joncțiunilor dintre artă și putere pentru care totalitarismul (perioada comunistă) oferă exemple nenumărate. Astfel, este lăsată la o parte natura, de asemenea politică, a monumentelor ridicate înainte de 1945, ca și cum democrația ar fi depolitizat spațiul public. O atare investigație ar fi oferit un termen de comparație interesant pentru ecuația monument – istorie – totalitarism. Totuși, acest dezechilibru este pe deplin compensat atât de consistența și seriozitatea cărții, cât și de întâlnirea fertilă dintre artist și teoreticieni.

CORIOLAN BABEȚI
ATELIERUL DE ARTE TIMIȘOARA
ED. TRIADE ȘI BRUMAR, TIMIȘOARA
VOL I (2009), VOL II (TOM 1 ȘI TOM 2, 2011)

text de **MAGDA CÂRNECI**

Impresionante din multe puncte de vedere sunt cele 3 volume masive puse sub un titlu ușor înșelător, dar dedicate de fapt artisticității vizuale românești din ultimele trei decenii de dinainte de 1989, așa cum o indică și subtitlul „Cronici de artă și eseuri critice (revizitate) 1969-1989 cu unele post-scriptumuri 2009".
Nume mai puțin cunoscut tinerei generații, dar sonor în critica de artă a anilor '70-'80, Coriolan Babeți ilustrează un tip de cărturar public strălucit, în același timp erudit și bun orator, care a făcut deliciile audienței culturale a epocii în chestiune, și din rasa căruia au mai făcut parte nume ca Andrei Pleșu, Dan Hăulică, Gabriel Liiceanu, Mihai Șora, Eduard Pamfil și alții. Ca și pentru unii dintre cei menționați, fractura istorică din 1989 a însemnat pentru Coriolan Babeți o schimbare dramatică de traiectorie profesională și existențială care l-a îndepărtat de practicarea criticii de artă și l-a îndreptat către asumarea diplomației, pentru ca finalmente să se stabilească în Statele Unite. După 20 de ani, Babeți revine la uneltele sale intelectuale inițiale și își adună producția scrisă în aceste trei opuri monumentale, care închid în ele farmecul și strălucirea unui tip de discurs cultural de finețe, la care se pare că astăzi nu mai putem decât să nostalgizăm.
Primul volum, apărut în 2009, se ocupă pe larg de istoria și producția culturală a Timișoarei, văzute prin prisma unui ochi (și discurs) îndrăgostit de stilistica unei ambianțe aparte, marcate de un *geniu al locului* care ar consta, în cuvintele autorului, din capacitatea unei aculturații perpetue, echilibrate, nuanțate și productive. Portretul impresionant al orașului de pe Bega e construit în tușe generoase și nuanțate prin cronici despre arhitectura, urbanismul, învățământul de artă și monumentele locului, dar mai ales prin eseurile despre artiștii timișoreni – de la Julius Podlipny la grupul Sigma, Constantin Flondor,

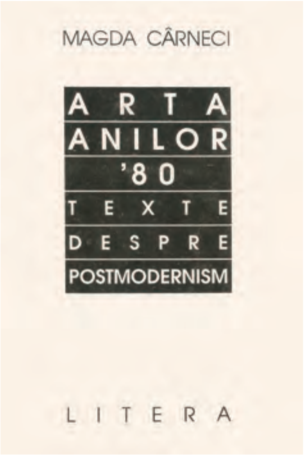
Ştefan Bertalan, Roman Cotoşman, Doru Tulcan, Paul Neagu şi până la Diodor Dure, Romul Nuţiu, Molnar Zoltan, Călin Beloescu, Suzana Fântânariu, Onisim Colta, Petru Jecza, Victor Gaga, Bata Marianov şi mulţi alţii. Pentru toţi, Coriolan Babeţi a fost mai mult decât „criticul de artă de serviciu", el a fost un mare animator al artelor locului, cel care a reuşit – prin inteligenţă, generozitate şi prestigiu personal – să contribuie în anii '70-'80 la o ambianţă culturală locală respirabilă, amiabilă, aproape normală, după cum a reuşit şi să plaseze valorile Timişoarei într-un circuit intelectual şi artistic competitiv, alături de cele ale Bucureştiului. În acest sens, sunt elocvente excepţionalele manifestări intitulate *Studiu*, din 1978 şi 1981, care au atras prin expoziţiile şi dezbaterile lor numeroşi artişti, critici şi teoreticieni ai artei, intelectuali culturali şi arhitecţi din toată ţara – şi despre care se poate citi în carte un dosar extrem de consistent.

Cele două tomuri ale volumului II, publicate în 2011, lărgesc unghiul de vedere către „vocaţia ospitalieră" a Timişoarei şi „convieţuirea pacifică a diferenţelor". Aici intră capitole generoase dedicate unor artişti care au vizitat Timişoara sau care s-au implicat într-un fel sau altul în efervescenţa artistică a oraşului: Ion Grigorescu, „martorul mizericordios al mizeriei noastre", Horia Bernea, „pictorul Răsăritului", Paul Neagu, „gnosticul conceptualist", Sorin Dumitrescu de dinainte de 1989, „viitorul Athleta Christi", grupul Prolog sau Paul Gherasim, „ideatorul" manifestărilor *Studiu*. Acestor nume sonore li se adaugă şi alţi artişti bucureşteni care au ajuns pe simezele timişorene şi cărora autorul le dedică cronici nuanţate şi elogioase: Ion Nicodim, Ion Pacea, Marin Gherasim, Florin Ciubotaru, Wanda Mihuleac, Alexandru Chira, Ion Dumitriu, Doru Covrig şi mulţi alţii.

Critica de artă pe care o practică Coriolan Babeţi, în eseurile sale spumoase, pline de volute stilistice şi de digresiuni filosofice şi filologice, este una a însoţirii aplicate şi devotate, elegante şi calde, pe cât de erudite pe atât de generoase, a actului artistic. Criticul se declară de altfel în „serviciul de gardă al comunităţii", iar istoria personală a devenirii sale intelectuale din anii '60 până la finele anilor '80, povestită în volumul I, este simptomatică pentru formarea unui intelectual cultural de atunci, atras şi de structuralism, Roland Barthes şi Tel Quel, dar şi de Guénon, Noica sau Filocalia. Convins de „superioritatea aristocratică a actului interpretării", Babeţi suferă de izolarea culturală a ţării, care-l împiedică să cunoască în direct marile muzee de artă ale lumii, ceea ce ar dezavantaja din start, în opinia lui, un critic de artă faţă de un critic literar. Asemenea artiştilor din direcţia neo-bizantinistă de care îl leagă o mare prietenie, el e atras de lecturi filosofice şi filologice clasice, de mistică şi etimologie, şi, în anii '80, se orientează din ce în ce mai mult către o critică „esenţialistă", ce plasează opera de artă într-o postură supremă, destul de narcisistă, şi o înconjură cu un halou de fine trimiteri culturale, desprinse de contextul coercitiv din jur, pus între paranteze cu un fel de elegantă naturaleţe, pentru salvarea altor valori mai subtile. Criticul de artă este pentru Babeţi interpretul unei comunităţi, faţă de care trebuie să manifeste maximă deschidere, înţelegere şi iubire. Dar el este mai ales oficiantul unui ritual cultural, preot al religiei laice a artei, poziţie pentru care el şi formulează un decalog, zece principii estetico-morale, dintre care amintesc aici – pentru relevanţa lor pentru epoca actuală – numai acela de a rămâne cu orice preţ un „critic anarghir", acela de a nu fi un „plesnitor" de artişti şi acela de a nu „răni" opera de artă ci de a pune în lumină calitatea ei „taumaturgică"...

Experienţa celor aproape 3 decenii trecute în revistă, de lucru în ograda artei româneşti pre-decembriste (şi puţin şi post-decembriste), îl lămureşte pe Babeţi că exerciţiul criticii de artă rămâne finalmente un „balet printre metode", o formă de bricolaj, chiar dacă strălucit, în care se amestecă nenumărate surse şi modele de interpretare, de la istorie şi mitologie la filosofie, sociologie, psihologie, optică ş.a.m.d., pe măsura surselor extrem de eteroclite ale mitologiilor personale ale artiştilor discutaţi. Practicată ca o scriere în primul rând beletristică, cu o „imaginaţie cultivată în metaforă" cum ar spune Baudelaire, şi necesitând darul vorbirii adecvate dacă nu inspirate, critica de artă este o formă de oficiere culturală nobilă la Coriolan Babeţi. Această formă de critică, care conferă discursului exegetic public o putere simbolică aparte, a cunoscut în România timpul ei de glorie chiar în anii de care vorbeşte autorul, fiind practicată cu brio de câteva nume sonore menţionate la începutul acestei recenzii, nume care au introdus-o în elita establishmentului cultural local, unde ea a jucat un rol stimulator şi modelator, în ciuda condiţiilor constrângătoare de atunci, marcate de cenzura ideologică comunistă. Acest fel „înalt" de a înţelege rolul şi puterea simbolică a criticii de artă a dispărut destul de rapid după 1989. El a fost cu putinţă, cum observă şi autorul, pentru că arta românească s-a aflat în anii '70-'80 departe de legile pieţei libere, de circuitele de galerii, case de licitaţie, colecţii private sau burse de valori, şi a fost un fenomen consumat într-un spaţiu închis, concentraţionar, care i-a impus anumite limite formale şi o anume tendinţă spre introspecţie, introvertire, implozie şi spiritualizare. Ce s-a întâmplat în ultimele două decenii pe plan internaţional este, pe de o parte, o inflaţie spectaculară a numărului şi rolului mai aplicat, pragmatic al criticilor de artă, consideră autorul, deşi el se referă, cred eu, la curatorii de artă, care nu sunt acelaşi lucru cu criticii, ci nişte producători-organizatori-manageri-teoreticieni de expoziţii. Iar pe de altă parte, şi tocmai de aceea, critica de artă – în înţelesul ei clasic de descriere, evaluare, interpretare şi expresie – a devenit din ce în ce mai ştearsă, mai palidă, mai discretă, dizolvată într-un fundal amplu de critică culturală şi, de fapt, situată mereu în afara marilor dezbateri intelectuale contemporane.

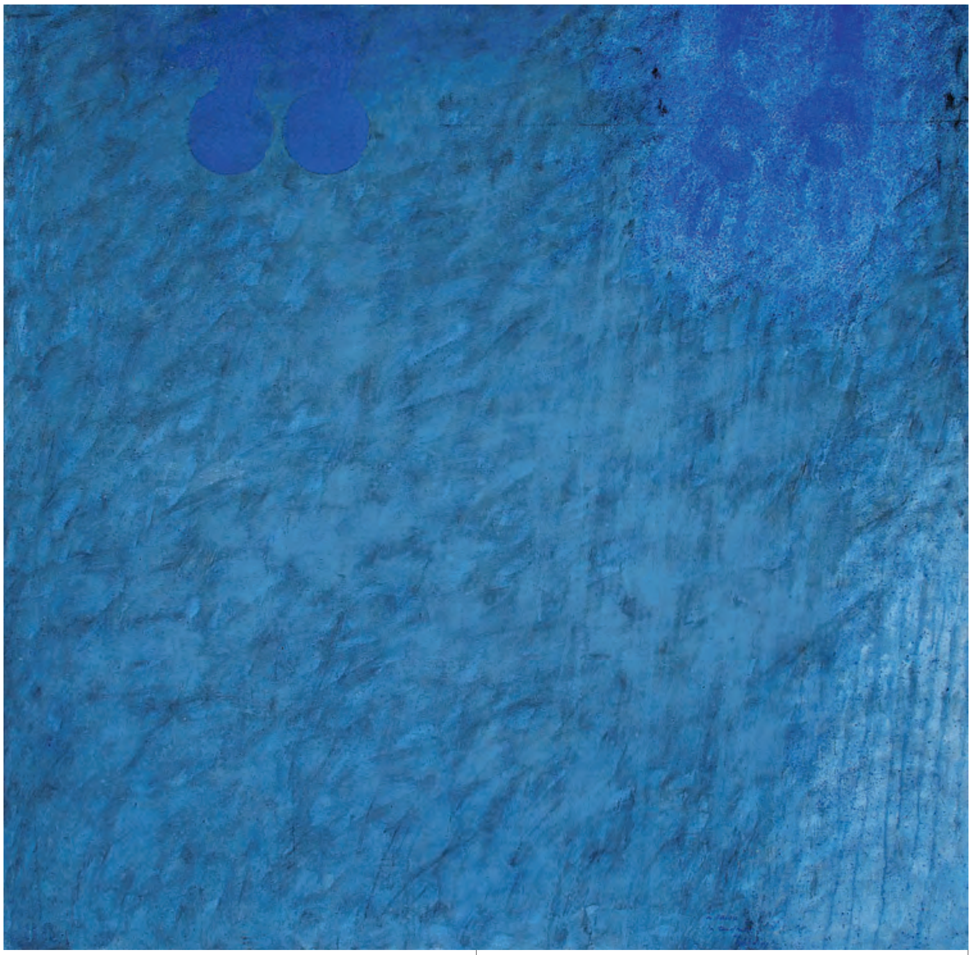
Critica de artă în înţelesul ei clasic, maximalist, e o specie pe cale de dispariţie, nu doar în România, ci pretutindeni. Criza acestei forme de exerciţiu intelectual, un eufemism pentru „moartea tuturor teoriilor prin de-construcţia lor", e pe măsura crizei sau bulversării întregului domeniu al vizualului, intrat într-o proliferare incontrolabilă a lui *anything goes* în ultimele două decenii – ceea ce îl determină pe Babeţi să renunţe la practicarea ei în 1996. Dar producţia scripturală a lui Coriolan Babeţi – aşa cum se revelează ea în cele trei volume în chestiune, marcate de o cărturărie, o retorică şi un parfum stilistic pierdute pe drum de evoluţia ulterioară a acestei forme de discurs intelectual – rămâne o mină de aur pentru istorici, o lectură plină de farmec pentru cunoscători şi un exerciţiu formativ, chiar emulativ, pentru tinerii cercetători.



MAGDA CÂRNECI
ARTA ANILOR '80. TEXTE DESPRE POSTMODERNISM
EDITURA LITERA, 1996
ADRIAN GUȚĂ
GENERAȚIA '80 ÎN ARTELE VIZUALE
EDITURA PARALELA 45, 2008

text de **OANA TĂNASE**

Într-un articol relativ recent publicat în revista *22* (nr. 22 / mai 2010), criticul de artă Magda Cârneci discută creația lui Teodor Graur pornind de la observația că „una dintre multiplele aberații ale celor 20 de ani trecuți de la schimbarea de regim politic în România a fost felul trunchiat și discontinuu în care au evoluat și au fost percepuți artiștii plastici ai generației '80". În opinia criticului, „optzeciștii vizuali au căzut cumva între scaune, între generația matură care a continuat să exercite controlul asupra pârghiilor de putere instituțională ale domeniului, și între generația mai tânără și foarte tânără, privilegiată de noile galerii, fundații, muzee și curatori apăruți între timp, fie în țară fie în străinătate".
Foarte probabil dosarul alcătuit de Magda Cârneci și Adrian Guță pentru prezentul număr al revistei *Arta* are în vedere și astfel de traiectorii „excepționale" ale artiștilor generației '80, printre care se numără Teodor Graur. Însă în următoarele paragrafe îmi propun nu atât un survol asupra producției artistice cât o suită de observații referitoare la discursul critic declanșat de aceasta. Antrepriza nu este deloc una insolită; indic aici cel puțin recenziile operate de Ion Bogdan Lefter și publicate în *Observator cultural*, fie că e vorba de studiul Magdei Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989* (Editura Meridiane, București, 2000) – carte ce „absoarbe" precedentele două apariții eseistice ale autoarei, una în română, cealaltă în engleză: *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism* (1996) și *Art in the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism* (1999) – ori de volumele lui Adrian Guță, *Texte despre generația '80 în artele vizuale* (Editura Paralela 45, Pitești-București-Brașov-Cluj-Napoca, 2001) și *Generația '80 în artele vizuale* (Editura Paralela 45, 2008).
Arta anilor '80. Texte despre postmodernism (Editura Litera, 1996) reunește o serie de studii și articole produse (și publicate, cu două-trei excepții) în intervalul 1985-1994. Așa cum lămurește în cuvântul introductiv („Argument") Magda Cârneci, această însumare are potențialul de a oferi „o imagine provizorie despre premisele teoretice și stilistice ale generației artistice care debuta în anii '80", imagine fără pretenția la exhaustivitate de vreme ce selecția operată vizează cu precădere acele texte ce comentează „direcții de cercetare vizuală incorporabile fenomenologiei larg postmoderniste".
Artisticitatea momentului focalizat este definită printr-o stare de criză („impas") și căutare, prin absența unei perspective unitare, ceea ce conduce către tatonarea unor mijloace și direcții uneori divergente („disponibilismul experimentalist"), prin dislocarea unui cod simbolic unic în favoarea unor coduri multiple și contradictorii. Această artisticitate privilegiază „fragmentarismul și heterogeneitatea; aleatoricul; ludicul; provizoratul; subiectivismul nemărginit; combinatoricul fără măsură; consumismul de toate felurile; sincretismul generalizat care compune cu virtuozitate laolaltă un amalgam tensionat și impresionant de cultură, informație diversă, eveniment perisabil, hazard, modă, experiment, violență, disperare etc.". Dincolo de buna înțelegere nu doar a fenomenului artistic din Europa Centrală și de Vest, ci și a producției teoretice „la zi", Magda Cârneci transmite cititorului și sentimentul unei intense familiarități cu actorii locali ai postmodernismului, un postmodernism oarecum disparat, dacă nu difuz. Textele prinse în acest volum mic și dens discută noua figurație/noul expresionism, variante „parodice" ale sensibilității postmoderniste, interesul generației pentru genuri artistice multimediale (happening, instalații, performance, mail art, artă video), „gustul pentru genurile de mici dimensiuni și la marginea decorativului" și, nu în ultimul rând, direcția neo-bizantină și Grupul Prolog. Acuitatea criticului, laolaltă cu o particulară sensibilitate a Magdei Cârneci pentru scriere (poetică) și limbaj, ajută aceste texte să traverseze interesul îngust al specialistului în arte vizuale, adresându-se în bună măsură unui cercetător al culturii contemporane. Spre exemplu, paragrafe independente discută paralelismul dintre artele vizuale și poezia/proza generației optzeciste ori practicile audio-vizuale ale mass-media.
Generația literară '80 constituie un referent puternic și atunci când Adrian Guță pornește în alcătuirea sintezei fenomenului vizual al ultimilor treizeci de ani. Cartea publicată în 2008, versiune a tezei de doctorat, este rezultatul unei „apartenențe" în calitate de critic la generația supusă investigării. O privire, așadar, din interiorul fenomenului, privire ce poate atrage nenumărate suspiciuni atunci când invocăm distanța necesară a comentatorului, privirea „exterioară". Însă, în opinia mea, tocmai această deliberată imersiune în fluxul evenimentelor, prietenia legată cu majoritatea personajelor intervalului fac posibilă reformularea metodologiei: discursul academic este „stimulat de senzația viului", aparatul critic este „îmbăiat" de confesiuni, fragmentul – ce definește contemporaneitatea – este absorbit și însușit de scriere. După mai bine de nouăzeci de pagini, cartea face loc unui „portret de grup": sunt spicuite fragmente din jurnalul lui Adrian Guță, un jurnal „ținut" încă din 1974, un jurnal privit de autor drept receptacul al evenimentelor/momentelor care l-au impresionat/umplut de-a lungul anilor, marcat de o respirație culturală mult mai largă (literatură și film). „Colajele", un subcapitol al acestei secțiuni a cărții, se recomandă drept antologie subiectivă a unor texte critice, mărturisiri sau manifeste artistice, practic decupaje din cataloage ori broșuri expoziționale, din articole publicate în presa de specialitate ori scurte interviuri (publicate sau nu anterior). Bibliografia (selectivă), catalogul de imagini și, spre final, un indice de nume modelează întregul volum drept instrument indispensabil de lucru.
Nu vă ascund faptul că mulți dintre colegii mei, tineri cercetători ai artei românești contemporane, par determinați să reviziteze critic perioada anilor '60-'80. Vă indic aici cel puțin proiectul colectiv elaborat și inițiat de Aurora Kiraly, împreună cu Iosif Király: *Mărturii XXI* intenționează să adauge arhivelor de documentație artistică existente – inevitabil fragmentare și dispersate – o secțiune de video-interviuri ce pot contribui la recuperarea trecutului recent al artei românești. Din punctul meu de vedere, nota particulară a acestei documentații o constituie tocmai abordarea trans-generațională, în sensul în care interviurile sunt realizate de tineri critici de artă, invitații lor la dialog fiind figuri pregnante, ce au jucat un rol major pe scena artistică locală de dinainte de 1989. Răspund întrebărilor Geta Brătescu, Magda Cârneci, Constantin Flondor, Mircea Florian, Ion Grigorescu, Peter Jacobi, Wanda Mihuleac, Mihai Oroveanu, Alexandra Titu, Gheorghe Vida și Ioana Vlasiu. Discuțiile privesc problematici diverse, de la profilul sistemului educațional al anilor '60-'70 la contextul artistic, social și politic al acelor ani, de la rolul instituțiilor în producția/distribuția/receptarea obiectului artistic la rolul formator al criticii de artă, de la cenzura oficială la autocenzură, de la gesturi oficiale la acțiuni underground. Proiectul se dorește, desigur, a fi continuat. Pentru moment însă, putem viziona versiuni editate (și subtitrate în limba engleză) ale acestor interviuri în cadrul unei prezentări imaginate de echipa coordonatoare a Spațiului Platforma (în cadrul MNAC – FotoAnexa, Calea Moșilor 62-68) până în data de 19 februarie. De-a lungul acestei prezentări va fi realizată o nouă serie de interviuri cu vizitatorii expoziției, cărora li se solicită fie o reacție, fie o versiune personală în interpretarea artei românești din perioada focalizată. Acestea din urmă vor putea fi accesate online, pe blogul Spațiului Platforma.



stânga sus:
Ion Nicodim, „Fără titlu", 1987. Foto: Patrick Gèze, Credite fotografice: Ilinca Nicodim-Gèze

dreapta sus:
Ion Nicodim, „Fereastră orientală", 2000, Foto: Patrick Gèze. Credite fotografice: Ilinca Nicodim-Gèze

ILINCA NICODIM-GÈZE
ION NICODIM
HUMANITAS, BUCUREŞTI, 2011

text de **MAGDA CÂRNECI**

Într-o perioadă în care ochiul nostru e deja obişnuit cu brilianţa tranşantă şi acidă a unei estetici a imaginii foto-realiste şi digitalizate, e nevoie poate de un mic efort al privirii pentru a se adapta – de fapt a se readapta – la citirea şi degustarea unui tip de imagine care pare că aparţine deja, prin discreţie şi evanescenţă, eonului „analogic" al artei.
Albumul *Ion Nicodim* de Ilinca Nicodim-Gèze ne propune redescoperirea unui artist român important al anilor '60-'70, printr-o evocare consistentă şi judicioasă, chiar dacă atinsă discret de emoţionalul unei relaţii apropiate, filiale. De formaţie istoric de artă, autoarea reuşeşte să găsească tonul just şi echilibrat pentru a evoca un artist, un om, o ambianţă artistică şi o atmosferă spirituală.
Construit contrapunctic, albumul ne pune dinainte fragmente din parcursul unei cariere şi fragmente de jurnal personal, cronici ale unor critici de artă români şi străini importanţi, sau reflecţii dintr-un jurnal de creaţie, printre reproducerile numeroase, bine alese şi bine puse în pagină, din opera variată a lui Ion Nicodim.
Pictor în primul rând, dar practicând şi alte forme de artă ca tapiseria sau sculptura, Nicodim ilustrează cu brio o formă de modernism epurat, elevat şi clasicizat care a caracterizat arta românească de după 1965 şi până în anii '80, în versiunea ei cvasi-oficială, ilustrată prin nume importante ale scenei artistice de atunci, cu reverberaţii şi în anii '90 şi 2000.
De la pictura realistă a începutului la ciclurile *Monodii bizantine* şi *Ferestre orientale* din anii '70 şi până la *Lacurile liniştite* din anii '80, pictura lui Nicodim decantează un abstracţionism sensibil şi liric, păstrând întotdeauna un contact subtil cu elementele naturalului, pe care le interiorizează şi le epurează spre a le conferi o vibraţie spirituală, o deschidere spre o transcendenţă visată. Dar alături de această direcţie apolinică din arta sa, Nicodim explorează în egală măsură, în ciclurile *Căderii, Ipostazelor* sau *Inimilor* şi *Coloanelor* din anii '80 încolo, o poetică opusă, concretizantă, a teluricului, a materiei elementare, obsedată de dramatismul istoriei sau de vitalitatea şi tragicul asumat ale condiţiei umane generice.
Atras deopotrivă de figurativ şi de abstract, cu o bună cunoaştere a istoriei artei europene clasice şi moderne, la care arta sa face referiri repetate, dar şi cu o iubire profundă faţă de rădăcinile sale culturale româneşti-balcanice, Nicodim reuşeşte să atingă în lucrările sale de vârf o fină sinteză, la limita vibrantă dintre vizibil şi invizibil, între toate aceste determinaţii culturale. Lucrând multă vreme şi în străinătate, în Italia şi în Franţa, având un imaginar îmbibat şi de Orient şi de Occident, în opera sa concepută ca o intensă cercetare poetică în buna tradiţie clasic-modernă a culturii vizuale europene, Nicodim pune în evidenţă, cum scria un critic de artă important din epocă, Giulio Carlo Argan, o matrice spaţială şi de sensibilitate ritmică şi cromatică, tipică continentului nostru. Această trăsătură a şi făcut ca opera sa să fie apreciată şi recunoscută la nivel european.
Albumul *Ion Nicodim*, bine conceput şi tipărit în condiţii grafice excelente, este un argument pentru rezistenţa în timp a unui anume tip de discurs vizual şi critic de subtilă cultură şi calitate. Când obosim de stresul culturii globalizante care pare să ne târască ineluctabil într-o singură mare direcţie, este bine să ne întoarcem din când în când la producţii artistice de asemenea rafinament şi substanţă, în care să ne putem regăsi şi afirma identitatea şi diferenţa.

Horia Damian, *Cosmogonie*

Info art

NOIEMBRIE 2011 - MARTIE 2012

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

Galeria de Artă
B-dul 1 Decembrie 1918, Bl. M 9-10, parter; Tel./Fax: 0728 444 628
e-mail: dan@uapalba.ro;
www.uapalba.ro/ro/index.php

Aurel Sârbu – pictură
05.08 - 05.09.2011
Curator: Nicolae Ispas

„Atelier 35" – pictură, sculptură, grafică, ceramică, design
07.09. - 07.10.2011
Curatori: Nicolae Ispas şi Ştefan Lipot

„11 pentru Alba Iulia" – pictură, sculptură, grafică, ceramică, design
septembrie - octombrie 2011
Curatori: Nicolae Ispas şi Ştefan Lipot

„Salonul anual"
Membrii Filialei Alba a UAP România expun pictură, sculptură, grafică, ceramică, design
22.12.2011 – 15.01.2012
Curatori: Nicolae Ispas şi Gheorghe Urdea

ARAD

Galeria „Delta"
Str. Mihai Eminescu nr. 2,
Tel.: 0257 281371, Fax: 0257 281971;
e-mail: contact@galeriadelta.com;
www.galeriadelta.com

„Tabăra Dorobanţi" – pictură, grafică, sculptură
01.10 – 10.11.2011

„Meeting Point "– Bienala Internaţională de Pictură, Grafică Sculptură – ediţia a III-a
26.11.2011 – 01.03.2012

BACĂU

GALERIA Nouă
Str. Nicolae Bălcescu 12;
Tel.: 0234 545618;
e-mail: uapbacau@gmail.ro
http://publikartis.wordpress.com/
www.farafiltru.net

Viorica Zaharia – pictură
Vernisaj: 14.10.2011

GALERIA „Ion Frunzetti"
Str. Nicolae Bălcescu nr. 12, parter
Tel: 0234 545618

„HOME" – pictură şi grafică la galeria Frunzetti din Bacău. Au expus: Elena Lupaşcu, Teodora Nicodim, Bianca Rotaru, Luminiţa Radu.
Vernisaj: 04.11.2011

„SALOANELE MOLDOVEI" – expoziţie internaţională -concurs, Bacău, Chişinău la galeriile Frunzetti şi Alfa Bacău.
Sunt expuse 380 de lucrări de pictură, grafică, sculptură, arte decorative, foto.
Vernisaj: 05.10.2011
Curator: Dionis Puşcuţă

„DUPLEX" -
Anuala 1971-2011 – REMEMBER 40 ani – pictură, grafică, sculptură, arte decorative, foto. la galeriile Frunzetti şi Alfa Bacău.
Vernisaj: 16.12.2011
Curator: Dionis Puşcuţă

GALERIA Geneza
Str. T. Vladimirescu, Bl 2 Select
Moineşti, jud. Bacău
Tel: 0234 362837

BRĂILA

Galeria de Artă
Str. Mihai Eminescu nr. 18-22, Bl. 7, Sc. 1, Tel./Fax: 0239 613 980;
e-mail: ghmosorescu@yahoo.com

„Salon anual al brăilenilor 2011"
pictură, grafică, sculptură, arte decorative în galeriile „Gheorghe Naum" ale Muzeului de Istorie şi Artă, Brăila.
19.11.2011 – 10.01.2012
Curator: Maria Stoica

BRAŞOV

Galeria Europa
Str. Baba Novac nr. 68,
Tel./Fax: 0268 541 705;
e-mail: nicolae_daicu@yahoo.co.uk
http://bvart.ro/expo/f_expo.htm

Mocănescu Tănase – „Miracolul momentului" - pictură şi grafică.
01.10 – 15.10.2011

Criss Georgescu Minea – „Oglinzi urbane" – pictură, expoziţie de debut.
16.10 – 31.10.2011

Şerban Cristina & Duţia Ana – „Vin imediat" – happening
01.09 – 15.09.2011

Gabriela Micu – grafică, print, expoziţie personală debut
01.12 – 15.12.2011
Curator: Constantin Micu

„Format A3" – Salonul Judeţean de Iarnă, pictură, grafică, sculptură, arte decorative
16.12 – 31.12.2011
Curator: Nicolae Daic

BUCUREŞTI

Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
Tel. 021 312 6723;
www.galeria-orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

„Arte în Bucureşti"
Salon de pictură, sculptură, grafică, instalaţie şi arte decorative al artiştilor din Bucureşti, desfăşurat anual cu ocazia manifestării „Zilele Bucureştiului". Evenimentul a fost în parteneriat cu PMB.
07.09 – 10.10. 2011
Curatori: Romana Mateiaş, Adela Bonaţ
Afiş: Bogdan Mateiaş

Vasile Olac – „Linie şi culoare" – grafică
12.10 – 24.10.2011

„Grafică satirică"
26.10 – 07.11.2011
Curator: Gheorghe Constantinescu

„Salonul Metalului" –
au fost expuse lucrări din metal ale artiştilor din Bucureşti.
09.11- 27.11.2011
Curator: Gheorghe Marian

„Salonul de iarnă"
– ceramică, sticlă, tapiserie
27.11.2011 – 09.01.2012
Curatori: Cristina Bolborea, Marijana Biţulescu, Ionel Cojocariu, Lucian Butucariu, Ilie Rusu,
Gheorghe Maftei şi Dan Roşeanu

Galeria „Simeza"
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
Tel: 021 6597580
www.simeza.blogspot.com

„Arte în Bucureşti"
Sculptură, grafică, instalaţie
15.09. – 11.10.2011
Curatori: Bogdan Iacob
şi Tugearu Mihai.

„Seniori graficieni români"
Expun personalităţi importante ale graficii româneşti.
13.10. – 25.10.2011
Curator: Emilia Perşu

„Grafica românească 2011"
„... pe lângă creion, peniţă, cretă litografică şi dălţiţa de gravură, pastel şi acuarelă, fotografia şi procedeele digitale îşi revendică, cu aplomb, locul alături de tehnicile tradiţionale ale graficii". (Adrian-Silvan Ionescu)
29.10. – 22.11.2011
Curator: Ioan Cuciurcă

Vasiliu Daniela – „Muncitorul român – export" – grafică
24.11. – 06.12.2011
„Sculptură mică şi desene de sculptori" – sculptori din Bucureşti expun lucrări în lemn, piatră, bronz, precum şi desene.
08.12. 2011 – 05.01.2012
Curatori: Luiza Barcan şi Liviu Russu

„10+1" – pictură
Vernisaj: 25.01. 2012
Curator: Liviu Nedelcu

Galeria „Centrul Artelor Vizuale" „Căminul Artei" – parter - etaj
Str. Biserica Enei, nr 16, parter - etaj
Tel.: 021 312 67 66
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com

„Arte în Bucureşti" – pictură, grafică
12.09. – 26.10.2011
Curatori: Lisandru Neamţu, Bety Vervega şi Marius Burhan.

„Grafica românească 2011"
Expoziţia naţională reuneşte 83 de artişti cu 159 de lucrări şi prezintă grafica românească contemporană, tendinţe, tematică şi tehnici diferite. Lucrările au fost prezentate şi în galeriile „DANA" din Iaşi. După 20 de ani s-a lansat un catalog bilingv remarcabil.
29.10 – 22.11.2011
Curator: Ioan Cuciurcă
Afiş: Ioan Cuciurcă

„Cinci artişti americani"
S-a expus pictură realizată în România, în aşteptarea lucrărilor confiscate în Serbia (David Suter şi Marian Bingham), instalaţii şi printuri (Rosana Azar) şi proiecţii (David Goslin şi Judith Judy). În principiu, toţi artiştii prezenţi au lucrat în România, ca protest la situaţia în care se aflau. Lucrările originale nu au ajuns în timp util, din păcate.
29.11 – 12.12.2011
Curator: Marilena Preda Sânc.

„Artă Sacră" – sculptură, pictură
12.12.2011 – 06.01.2012
Curator: Camelia Comşia

Mihail Trifan – „Picto - obiecte şi colaje"
Manifestarea artistului craiovean ne oferă imaginea unui creator matur care reuşeşte să-şi păstreze nealterată inocenţa datorită unei inepuizabile bucurii de a experimenta.
11.01 – 24.02.2012
Curator: Cătălin Davidescu

„11+ pictura"
– expoziţie de pictură organizată de Universitatea Naţională de Arte.
27.01 – 08.02.2012
Curator: Marcel Bunea

Galeria „Galateea"
Contemporary art
Calea Victoriei nr.132, sector 1
Tel:+40 21 3173814
e.mail: galeriagalateea@yahoo.com
http://www.galeriagalateea.blogspot.com

„Ceramic rendez-vous"
Expoziţia a inaugurat redeschiderea galeriei, specializată pe ceramică contemporană şi înscrisă în circuit internaţional. Grupul de iniţiativă, alături de trei invitaţi, arată noi concepte în arta ceramicii româneşti.
12.12.2011 – 16.01.2012
Curator: Cristina Popescu Russu
Coordonatori: Adela Bonaţ, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Romana Mateiaş.
Afiş: Ioan Cuciurcă

„Scrisoare"
Scopul realizării a fost acela de a descoperi noi modalităţi de interpretare plastică, pe această inepuizabilă temă, folosind materialul ceramic, dar şi mix media. Au expus peste douăzeci de artişti din ţară.
19.01– 06.02.2012
Curator: Cristina Bolborea
Coordonator: Aniela Ovadiuc

„MICA_CERA_MICA"
Expoziţia este o provocare pentru artiştii ceramişti, care demonstrează cât de bogată şi preţioasă, dar în acelaşi timp monumentală, poate deveni o mică piesă de ceramică.
09.02 – 27.02.2012
Curatori: Ioana Şetran, Cristina Popescu Russu

Galeria „Atelier 35"
Str. Şelari nr.13, sector 3
e-mail: contact@atelier35.eu
www.atelier35.eu
atelier 35.blogspot

Sorin Dan Cojocaru – „Convex instinct" – instalaţie
Galeria expune două dintre instalaţiile aparţinând seriei: „Woman of Willendorf " şi „Luxuria".
Artistul lucrează în medii foarte variate: pictură, desen, instalaţie, computer art, video.
23.09 – 06.10.2011

Adrian Preda – „STINT" – pictură
STINT = RESTRÂNGE vb. 1. v. împuţina. 2. v. limita. 3. a se limita, a se mărgini, a se mulţumi, a se reduce, a se rezuma. 4. a circumscrie, a delimita, a limita. 5. a limita, a mărgini, (fig.) a îngrădi. 6. v. localiza.
07.10 – 05.11.2011

„Zilele strâmbe"
– program de evenimente
Stramb FilmNight (proiecţie de film) - 9 noiembrie
Lansare Stramb Living/ Brynjar Abel Bandlien (lansare BD) -11 noiembrie
Burn Little Paris Burn (performance) - 16 noiembrie

„Expus" – Oravecz Évi, PR group & Dan Perjovschi, Szeleczki Rozália, Şerban Savu.
Proiectul porneşte de la o expoziţie şi o serie de evenimente numite Expus. Luând poziţii faţă de „prostituţie" curatoriate de grupul activist din Ungaria 1nem Foundation Art for Gender Equality la Galeria Demo şi Fogasház Cultural Center din Budapesta în aprilie 2011. Scopul fundaţiei este acela de a ajuta victimele violenţei rezultate în urma discriminărilor de gen şi de a încuraja responsabilitatea socială a artiştilor tineri din Ungaria.
23.11 – 23.12.2011
Curator: Muskovics Gyula Restu

„Restul/ Resturi"
O instalaţie cu fotografii, portrete, sunet, obiecte din târg şi o carte cu monografia vizuală a locului. Adunători: Sorina Vazelina, Lidia Neagu, Grigore, Ada Muşat, Alexandru Dan, Saint, Lucian Bran, George Enache, Diana Bobina. Invitaţi: Nicu Ilfoveanu şi Octav Avramescu. Foto: George Enache.
11.01 – 28.01.2012

Tudor Borduz – „Urme"
– fotografie
02.02 – 17.02.2012

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu"
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl. Crinul Alb, parter; Tel./Fax: 0238 435 415; e-mail: valeriu_susnea@yahoo.com

Răzvan Mihalcea – pictură
03.10 – 21.10.2011
Curator: Valeriu Şuşnea

Luminiţa Toader & Rodica Panaitescu – „ Culoare, timp, spaţiu" – pictură, sculptură
21.10 – 04.11.2011
Curator: Valeriu Şuşnea

„Restituiri imaginare" – pictură, grafică.
Expozanţi: Răzvan Mihalcea, Tiberiu Stănescu, Valeriu Şuşnea, Luminiţa

Toader, Vasile Tudorică, Aurelia Tudorache
15.11.2011 – 10.12.2011
Curator şi coordonator proiect: Valeriu Şuşnea

„Din atelier” – pictură, grafică, icoane, desene, proiecte de decoraţie
Expozanţi: masteranzi şi studenţi de la UNA Bucureşti, secţia Arta Murală
11 – 12.2011
Curatori: Ion Achiţenie, Valeriu Şuşnea

Stefan Lăzărescu – „Retrospectivă” – sculptură, desen
10.- 11. 2011
Curator: Valeriu Şuşnea

CONSTANŢA

Pavilionul expoziţional Mamaia, sala „Ion Nicodim”
Tel.: 0724 185 963;
e-mail: eusebiospanu@yahoo.com
filialaconstantauapr@yahoo.com

„Salonul Naţional de ceramică Costel Badea” – ediţia I – artişti invitaţi
07.10 – 10.11.2011
Curator: Eusebio Spânu

Gabriel Brojboiu – „Între ploi” – multimedia
11.11 – 18.11.2011

„BULGARIEN ART” – artă contemporană din Bulgaria
18.11 – 07.12. 2011
Curator: Krasimir Rusev

„Dunărea şi Dobrogea creştină” – selecţiuni din colecţia de pictură contemporană a Mânăstirii Dervent/ Arhiepiscopia Tomisului, Constanta – în urma susţinerii a şase ediţii a taberei internaţionale de creaţie (2006 – 2011).
22.11 – 05.12.2011 / Parlamentul României – Camera Deputaţilor.
Curatori: Alice Dinculescu, pr.stareţ Andrei.

Salonul anual al filialei Constanţa „unu” – pictură, sculptură, grafică, ceramică, arta decorativă, design.
Vernisaj: 09.12.2011
Curator: Eusebio Spânu

„BRADUL” – expoziţie de grup (24 autori) – pictură, grafică, sculptură mică, sticlă, ceramică, arta decorativă; dedicată sărbatorilor de Crăciun expoziţia-eveniment propune publicului „un cadou altfel”.
20.12 – 10.01.2012
Curator: Alice Dinculescu

CRAIOVA

Galeria „ARTA”
B-dul Unirii, nr. 16
Tel 0251 412 617
www.uapcraiova.go.ro

Nuţu Emilian – sculptură
01.09 – 15.09.2011

Aurel Dumitru – pictură, obiect
16.09 – 30.09.2011

Gheorghe Ciuchete – „Craiova 18” – pictură
01.10 – 15.10.2011

Adrian Sandu – „ Evoluţie–Revoluţie = Involuţie” – pictură, grafică
15.10 – 30.10.2011

Pascu Alexandru – pictură, grafică
01.11 – 15.11.2011

Mihail Trifan – „Trifan – 65” – pictură, grafică, obiect
15.11 – 30.11.2011

Emil Bănuţi – „Fără titlu” – foto
15.12 – 30.12.2011

DEVA

Galeria de Artă „Forma”
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
Tel./Fax: 0254 234 048
e-mail: uapdeva@yahoo.com

John Pârva – pictură
17.10.2011 – 15.11.2011
Curator: conducerea Filialei Deva a UAP

Torino N. Bocaniciu – „Asfalt” – pictură
16.11 – 1.12.2011
Curator: conducerea Filialei Deva a UAP

Doina Ionescu Reghiş – expoziţie aniversară de pictură şi grafică
Curator: conducerea Filialei Deva a UAP
2.12 – 18.12.2011

„Salonul Artelor vizuale hunedorene 2011” – arte vizuale
Curator: Conducerea Filialei Deva a UAP
19.12.2011 – 25.01.2012

Andrei Budescu – „Eikon” – fotografie
Curator: prof. Dr. Dorel Găină
26.01.2012 – 13.02.2012

Galeria de artă „CROMO”
(galeria Filialei Deva a UAP) Haţeg

„Salonul interjudeţean” – artă vizuală
Curator: conducerea Filialei Deva a UAP
8.12.2011 – 25.01.2012

Alexandru Podea – sculpură
Curator: Titus Blaj
26.01.2012 – 24.02.2012

HUNEDOARA

Galeria de artă
(galeria Filialei Hunedoara a UAP)

„SALCIA” – expoziţia taberei de pictură
20.10.2011 – 20.11.2011
Curator: conducerea Filialei Hunedoara a UAP

Gabriela Brănescu – „Antropo - LOGICA” – pictură
Curator: conducerea Filialei Hunedoara a UAP
21.11.– 15.12.2011

„Salonul artiştilor hunedoreni” – au expus artiştii: Balasz Tiberiu, Torino Bocaniciu, Fazakas Tiberiu, Dan Vifor Pichiu.
Curator: Dan Vifor Pichiu
16.12.2011 – 18.01.2012

Mircea Batca - grafică
Curator: conducerea Filialei Hunedoara a UAP
19.01.2012 – 19.02.2012

IAŞI

Galeriile de artă „Tonitza”
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9
Tel: 0232 210 066
e-mail: office@uapiasi.ro; uapiasi@gmail.com; www.uapiasi.ro

3 GRUP + 1 – o prezenţă importantă la Târgul de artă Berliner Liste 2011 din Berlin
Berliner Liste este cel mai important eveniment din capitala Germaniei; artiştii ieşeni au fost selectaţi şi se numără printre cei 126 de expozanţi.

Zait Mihai – „Tăcute dialoguri” – pictură la galeriile de artă Cupola. Prezintă criticul de artă Valentin Ciucă, prof. dr. Teodor Hasegan, prof. univ. dr. Mihai Pastragus, poetul Valeriu Stancu.
Vernisaj: 17. 12. 2011

„Salon de desen” – expoziţie de grup în galeriile Tonitza şi Cupola.
01.10 – 30.10.2011
Curator : Dragoş Pătraşcu

Salonul ARTIS – expoziţie de grup în galeria World Trade Center – hotel Europa.
12.10.2011 – 12 04.2012
Curator: Tofan Constantin

TEXPOART – Trienala Internaţională de Artă Textilă – în galeriile de artă Tonitza şi Cupola
01.11 – 30.11.2011
Curator: Miruna Hasegan

LUGOJ

Galeria ProArte
Str. Mocioni nr. 3
Tel./Fax: 0356 451 380

PITEŞTI

Galeria de Artă „Metopa”
str. Piaţa Vasile Milea nr. 4
Tel: 0348 807 744

George Dobrică – pictură
18.10 – 07.11.2011

Monica Dinu, Sidonia Gherghinoiu, Rozalia Ionescu – pictură
08.11 – 28.11.2011

Ruxandra Socaciu – artă decorativă
29.11 – 19.12.2011

„Salon de iarnă” – arte plastice şi decorative
20.12.2011 – 06.02.2012

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian nr. 114, Bloc L, Centru-parter
Tel. 0721 246 707
e-mail: matei_ingrid@yahoo.com
http://www.uapvalcea.ro/

QU (ART) ET – artiştii timişoreni Dacian Andoni, Adriana Lucaciu, Doina Mihăilescu şi Alexandru Jakabházi expun la Râmincu

casa de licitaţii şi galeriile

GOLDART

În fiecare lună licitaţii de artă din perioada interbelică şi artă contemporană

Galeria Dorobanţi 127
Calea Dorobanţi 127, sector 1
Tel./Fax: (0040) 021-312 31 67
E-mail: office@goldart.ro

Galeria de Artă GOLDART
Athenee Palace Hilton Hotel
Bucureşti, România
str. Episcopiei nr. 1-3, sector 1
Tel./Fax : (0040) 021-310 18 27
E-mail: office@goldartgallery.ro

www.goldart.ro

Horia Bernea (1938-2000), *Interior de biserică*, ulei pe pânză, 116 x 80,5 cm

Vâlcea.
13.10 – 03.11. 2011
Curator: Gheorghe Dican

Aurelia Sanda
– grafică, pictură, desen
24.11 – 16.12.2011
Curator: Gheorghe Dican

Petti Velici
– pictură, grafică.
10.11 – 24.11.2011
Curator: Gheorghe Dican

SFÂNTU GHEORGHE

Spaţiul expoziţional „Subsol – Casa cu Arcade"
str. Libertăţii nr. 7, Tel: 0744 307 104
e-mail: damokos@yahoo.com

„Spaţiu Viu" – Henning János şi Vargyasi Levente au expus fotografie
23.09 – 14.10. 2011

Bálint Ádám şi Gáspár Gyula
– pictură din Ungaria
15.10 – 01.11.2011

Sebestyén Lajos – „Szoborkövek"
– sculptură în piatră
26.10 – 16.11.2011

„Mistica peisajului" – expoziţie retrospectivă tabără de creaţie
02.11 – 16.11.2011

„Contacte" – fotografie
17.11 – 02.12.2011

„Fără titlu" – expoziţia Liceului de Artă Plugor Sándor
22.11 – 07.12.2011

„Reorganizarea urbanistică a oraşului Târgu Secuiesc"
– expoziţie de arhitectură
09.12.2011 – 10.01.2012

Demeter János – „Lightfall" – fotografie
19.01 -08.02.2012

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu"
str. Ciprian Porumbescu, nr.1
Tel. 0724 239 024
lucia_puscasu@yahoo.com

„Culoare - Formă - Expresie"
Au expus pictură, grafică, tapiserie, artişti din filialele Suceava, Iaşi şi Bucureşti
25.08 – 20.09.2011
Curatori: Lucia Puşcaşu şi Niculai Moroşan

Costin Anton – expoziţie de pictură
26.10 – 26.11.2011
Curator: Adrian Bocancea

Ioana Palamar & Lucica Nuţu – „Expresii ale eului"
– pictură şi grafică
28.09 – 24.10.2011
Curator: Bogdana Raşcu

Galeria „City Gallery"
Str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel: 0721 629 608

„Salonul de toamnă" – arte vizuale
1.10 – 18.10.2011
Curator: Lucia Puşcaşu

„Bărbaţi în artele textile româneşti"
Expozanţi au fost: Alexandru Dan Roşeanu, Ion Deac Bistriţa, Traian Boicescu, Vasile Dobre, Gheorghe Gogescu, Vintilă Mihăescu, Mihai Moldovanu, Nicolae Zimbroianu.
A avut loc şi lansarea albumului de artă „Lucia Puşcaşu".
20.10 – 17.11.2011
Curatori: Lucia Puşcaşu şi Gheorghe Gogescu

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27, Tg. Jiu
Tel: 0723 258.266
email: uapgorj@yahoo.com

„Gorj Fest 2011" – Festival Internaţional al Artelor Vizuale
Vernisaj: 11.10.2011
Curatori: Theodor Dădălău şi Vasile Fuiorea

Petre Ilie Birău – „Matrice arhaică
– pictură
20.10 – 24.11.2011
Curatori: Ion Mocioi şi Vasile Fuiorea

„O.A.R Oltenia"
– proiecte de arhitectură
24.11 – 08.12.2011

„Cadoul" – arte plastice şi decorative, membrii Filialei UAP Gorj
08.12 – 19.12.2011
Curatori: Gheorghiu Florin şi Vasile Fuiorea

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
Tel./Fax: 0265 262 067
e-mail: uapr_tgm@yahoo.com; ghemurvas23@yahoo.com

Kákonyi Csilla - pictură
01.10 – 29.10.2011

Călinescu Lucia – pictură
01.11 – 29.11.2011

Salonul artelor focului"CERART"
– ceramică şi email pe metal,
la galeriile Kromart.
01.11 – 31.12.2011
Curator: Mana Bucur

Salonul de iarnă – expoziţie judeţeană, pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto
01.12 – 31.12.2011
Curator: Kiss Armand

Târgul de artă – pictură şi ceramică la galeriile Kromart.
01.12 – 31.12. 2011

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ţa Victoriei nr.6
Tel./Fax: 0256 492 202
http://uapt.cjtimis.ro; uapt@clicknet.ro

„Dubova 2011" – expoziţia cu participanţii taberei de creaţie de la Dubova.
22.09 – 05.11.2011
Curator: Dana Mercea-Miclăuş

Dumitru Popescu – „ Bărăgan"
– pictură, expoziţie aniversară
06.10 – 19.10. 2011

„Salonul profesorilor Liceului de Arte Plastice din Timişoara" – ediţia a VI-a
20.10 – 02.11.2011

„Bronz în Csongrád" – lucrări de sculptură mică realizate de artişti din Austria, Belarus, Germania, Iran, România, Serbia şi Ungaria în ultimele ediţii ale taberei Internaţionale de sculptură din oraşul Csongrád
03.11 – 16.11.2011
Curator: Sándor Dudás, conducătorul Coloniei de artă din Csongrád

Lia Popescu – „Oameni fără mască"
– pictură, desen, colaj
Proiect realizat la Heimplege Holstenhof şi Haus Öjendorf, Hamburg (Germania)
17.11 – 30.11.2011

„Anuala timişoreană de arhitectură" – ediţia a V-a – 2011– concurs de proiecte şi realizări ale Ordinului Arhitecţilor din România
01.12 – 14.12.2011

„Salonul Tineretului"
– modernitate, inovaţie, experiment – ediţia I. Au participat 32 de artişti vizuali tineri până la 35 de ani. Premiul salonului a fost acordat pictorului Andreea Teodorescu Apostu.
15.12 – 11.01.2011
Curator: Andreea Foane

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccei, Bl. M1
Tel. 0745 566 986
e-mail: poiatav@yahoo.fr

„DOBROGEA 133 ANI" – pictură şi grafică, expoziţie anuală deschisă la aniversarea „ Zilei Dobrogei" de Filiala UAP Tulcea
14.11 – 05.12.2011
Curatori: Viorel Poiată şi Doru Emanoil Luchian

GALERII DE ARTĂ PARTICULARE DIN ROMÂNIA

BUCUREȘTI

ANAID ART GALLERY
Strada Slobozia, nr. 34
Tel.: +4 021 337 11 87
Fax: +4 021 336 60 56
e-mail: contact@anaidart.ro;
diana.dochia@anaidart.ro
www.anaidart.ro

„2012, începutul sau sfârșitul!?”
– Cezar și Ovidiu Popa
19.10 - 9.11.2011
Curator: Diana Dochia

„Siberia – Locul unde te poți ascunde”
– Alexander Kuptzov, Dinare Hafizova, Tatiana Antonuk, Vasilina Popova, Gleb Pokrov, Roza Mozaiskaya, Alexey Akimov, Marjan Teeuwen
Curator: Alexandra Semenova

„Lost and Found” – Aitch & Saddo, Matei Arnăutu, Blisi, Suzana Dan, Alexandru Potecă, Raluka, Tara (von Neudorf), Mihaela Zvîncă
24.11.2011 - 31.01.2012

ALERT STUDIO
str. Mircea Vulcănescu nr. 2-4, București
alertstudio24@gmail.com
www.alertstudio.org

Claudiu Cobilanschi – „New Lands”
30.11 – 15.12 2011

Gabi Stamate – „The Remains of the Day”
21.12.2011 – 27.01.2012

AnnArt Gallery
Galerie de artă și Casă de licitație
str. Mahatma Ghandi nr. 1 (Kiseleff)
www.annartgallery.ro

Mircea Roman – sculptură
25.10 – 30.11.2011

„Caiete de planuri”
– Sorin Ilfoveanu, Paul Neagu, Ștefan Câlția, Dorin Crețu, Vladimir Șetran, Francisc Chiuariu, Laura Covaci, Mircea Roman și Constantin Rusu
decembrie 2011 – ianuarie 2012

Anca Poterașu Gallery
Str. Plantelor nr. 56, sector 2
Tel.:+ 40744 342 944
e.mail: contact@ancapoterasu.com
www.ancapoterasu.com

„Picturesque – Avancronică”
– Irina Botea și Nicu Ilfoveanu
Irina Botea utilizează diverse medii – video digital, film, instalație video, performance, fotografie, pentru a inspecta dinamica mediului politico-social și potențialul de transformare a acestuia. Nicu Ilfoveanu lucrează în domeniul fotografiei, filmului și instalației.
21.01 – 02.02.2012

ATELIER 030202
str. Sfânta Vineri nr. 11
www.atelier030202.blogspot.com

Valeriu Șchiau – „Probleme personale” – performance
18.11 – 05.12.2011
Curator: Olivia Nițiș

Radu Oreian – „The World in an Eggshell” – desen, sculptură, pictură
09.12.2011 – 09.01.2012
Curator: Teodora Dinu

Galeria Odeon
proiect sprijinit de DanaArtGallery
Calea Victoriei 40-42
Tel.0724.271.723
office@danaartgallery.ro
www.danaartgallery.ro

„Alter ego” – expoziție inaugurală de grup, cu imagini foto, artă digitală, colaj și instalație
05.10 -26 10.2011
Curator: Daniela Zbârcea

„Feathers and Colours” – expoziție de fotografie, Andreea Chiru și Raluca Deca
10.11 – 01.12.2011

„8 FEMMES” – artă textilă, costum și accesorii de Ramona Stanca Vîrtosu și Laura Avramescu Cherciu.
03.12 – 22.12.2011
Curator: Radu Vasile Igazsag

Colors Art Gallery
Str. Puțul lui Zamfir nr 22-24
011683, sector 1
Tel: (+40) 21 211 57 28
e.mail: office@colors-art.ro
www.colors-art.ro

Jules Perahim – „Acrosaj” – pictură
27.10 – 10.11.2011

„Acroșaj de pictură și sculptură”
– sunt expuse lucrări ale artiștilor moderni și contemporani.
24.11 2011 – 31.01.2012

Galeria Ceainăria Cărturești Verona
Str. Arthur Verona, nr. 13-15
e. mail: info@carturesti.ro
www.carturesti.ro

Dumitru Gorzo – ilustrații
Proiect vizual care a avut ca punct de plecare volumul *Unelte de dormit* de Ioan Es. Pop
01.10 – 15.10.2011

„Bookătăria de texte și imagini 2”
– sau cel mai interesant proiect editorial românesc din domeniul cărții pentru copii – a luat ființă din inițiativa Stelei Lie (artist, coordonatorul Clubului Ilustratorilor) și a scriitorului Florin Bican, care au pus la cale și au mediat colaborarea dintre 39 de scriitori și 32 de ilustratori.
16.10 – 13.11.2011

„Bucureștiul în alb și negru”
– fotografie
04.10 – 31.10.2011
Curator: Dan Moruzan

„Far Too Much Purple”
– Alina Manole, Daniela Zbarcea, Eugen Iovan, Ingrid Juncănariu, Lidia Alina Nicolae, Mirela Iordache și Nadina Pascariu.
16.12.2011 – 16.01.2011
Curator: Mihai Plămădeală

H'ART
Str. C.A. Rosetti nr. 25, et. 5
www.hartgallery.ro

Tets Ohnari – „Antropolitic”
08.12.2011 – 06.02.2012

Floriana Cândea – „FFF- XXX”
09.02 – 10.03.2012

IVAN GALLERY
Str. Dr. Dimitrie Grecescu nr.13
Tel. 0721 261 242
e.mail: info@ivangallery.com
www.ivangallery.com

Dan Măciucă – „Common Place”
18. 11 – 19.12.2011

Galeria GOLDART HILTON
Str. Episcopiei 1-3, București
Tel.: 021 3101827
e.mail: office@goldart.ro
www.goldart.ro

Adriana și Bogdan Molea – artă vizuală
octombrie 2011
Curator: Mihnea Ghilduș

Corneliu Vasilescu – pictură
Cu această ocazie a fost lansată o monografie a artistului.
noiembrie 2011
Curator: Mihnea Ghilduș

Georgeta Grabovschi – pictură
noiembrie 2011
Curator:Mirela Micu

Aureliu Răzvan Ionescu – „Orașe suprapuse- orașe regăsite” – pictură
decembrie 2011
Curator: Alexandru Ghilduș

Luminița Gliga – pictură
februarie 2012
Curator: Mirela Mincu

Galeriile Dorobanți
Casa de licitații Goldart
Calea Dorobanți 127
Tel: 021- 312 31 67
e. mail: office@goldart.ro
www.goldart.ro

„Love Tradition”– Inovativa expoziție de design mobilier – obiect a artistelor ce compun Black Bird Creators, Simona Stoicescu și Oana Gyarmath a reprezentat un demers artistic care a îmbinat elementele de design contemporan cu cele populare ancestrale sau de pictură expresionistă.
decembrie 2011 – ianuarie 2012
Curator: Mihnea Ghilduș

418 Contemporary Art Gallery
Intrarea Armașului nr. 12, et. 2
www.418gallery.com

Romul Nuțiu – „Furioso!” – pictură
23.11.2011– 05.03.2012
Curator: Dr. Joana Grevers

Cristian Răduță – „Terraferma”
– sculptură
01.10 – 15.11.2011
Curator: Adriana Oprea

„Cetate – Atelier la Dunăre IV”
Expozanți: Romul Nuțiu (pictură), Cristian Răduță (sculptură), Adriana Elian (pictură), Ștefan Crețu (sculptură), Maggie Michael (pictură), Mariana Albu (instalații).
martie 2012

Galeria Veroniki Art

Intrarea Murmurului nr. 2-4, Sector 1
Tel: 021 232 82 77; 0726 141 427
e. mail: veronikiart@veronikiart.ro
www.veronikiart.ro

Alma Redlinger – „Atelier 2011"
– pictură și grafică
25.01 – 26.02.2012
Curator: Doina Roman

Gabriela Culic – „Între zi și noapte"
– pictură
21.09 – 20.10.2011

Marius Burhan – „Prospecțiuni figurale" – pictură
27.10 – 26.11.2011

Horea Cucerzan – „Bolta luminii, între grație și armonie" – pictură
07.12.2011 – 15.01.2012

Victoria Art Center
Calea Victoriei nr. 12 C
(lângă Biserica Zlătari)
www.artvictoria.ro

„Noul figurativ
Expoziția a încearcat să pună în relație abordările remarcate la artiști ce provin din școala de la București (sau intră în dialog cu ea), în diversitatea lor stilistică, fără a epuiza desigur o direcție frecventată de un număr din ce în ce mai mare de pictori.
27.10 – 15.11.2011
Curator: Petru Lucaci

Adrian Dan. Reflexion sur l'espace impossible
„Tematica expoziției gravitează în jurul singularității demersului artistic, un proces de analiză și reconstrucție a spațiului vizual ce se bazează pe o metodologie a „întâlnirii". (Adrian Dan)
17.11 – 07.12.2011

Body World. Traveling the Distance between Subject and Object
Expoziția a reunit lucrări care iau în discuție situații în care corpul face vizibilă transformarea sinelui în obiect, dar și însușirea calității de subiect.
Artiști: 2 Meta, Anomime XXI, Irina Broboană, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Cosmin Grădinaru, Regele Ionescu, Eugen Jan, Aurora Kiraly, Iosif Király, Gloria Luca, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaș, Romana Mateiaș, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Marilena Preda Sânc, Bogdan Rață, Roxana Trestioreanu
Curator: Petru Lucaci
09.12.2012 – 29.02.2012

CLUJ-NAPOCA

FABRICA DE PENSULE spațiu de artă contemporană
str. Henri Barbusse 59-61;
Tel.: 0725 530 105;
corina@fabricadepensule.ro
www.fabricadepensule.ro

„Ceramics Now Exhibition" (etaj III)
www.ceramicsnow.org/expo
Lansarea primului număr al revistei Ceramics Now
09.12.2011 – 13.01.2012

BÁZIS (etaj I)
www.bazis.ro

Lidia Tropea & Betuker István – „Vulnerable"
07 – 17.10.2011

Balázs Kicsiny – „The Art of Self-justification"
2.10 – 09.12.2011

Zsolt Berszan – „Objet"
24.02 – 28.04.2012

Peleș Empire (etaj I)
www.pelesempire.com

Nicholas Hatfull, Oliver Osborne, Marco Palmieri - „The Call (FCO-CLJ-LTN)"
04.11 – 07.12.2011

Oliver Laric, Martin Westwood – „CAPACITOR II"
Vernisaj: 24.02.2012

SABOT (etaj II)
www.galeria-sabot.ro

Stefano Calligaro – „For not turning all my nothing into something"
07.10 – 12.11.2011

Radu Comșa – „Things as They Are"
20.01 – 18.02.2012

„COLLECTOR"
Artiști: Cyril Blaĭo, Radu Comșa, David Raymond Conroy, Petra Feriancová, Vladimír Havlík, Václav Stratil, Martin Vongrej
24.02 – 17.03.2012

ClujEst – punct de cercetare vizuală (etaj II)
www.clujest.ro

David Sutherland – „The Orange Way. Still and Moving Pictures 2011"
07.10 – 26.11.2011

Plan B (etaj III)
www.plan-b.ro

Florian Thalhofer – „Vergessene Fahnen/Steaguri uitate"
– instalație Korsakow
Organizator: Centrul Cultural German Cluj
07.10 – 14.10.2011

Belu-Simion Făinaru – „Nothingness – The Poetics of Void"
28.02 – 07.04.2012

SFÂNTU GHEORGHE

Magma – Contemporary Art Space
Szabadság tér / Piața Libertății nr. 2. sz.
Kovászna megye, Covasna
www.magma.maybe.ro

Lia Perjovschi / Knowledge Museum & Dan Perjovschi / Other Stories
07.12. 2011 – 13.01.2012
Cuvânt de deschidere: Attila Tordai S.

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal
Str. Tribunei nr. 6
e. mail: nettime-ro@nettime.org;
galeria.de.arta.contemporana@gmail.com

Teodor Graur –„ 3 x Muzeul Totalitar, Modernist, Balcanian" – instalații
14.02 –11.03.2012
Teodor Graur se alimentează cu obsesia Estului și își construiește fortărețe conceptuale pornind de la ideile de reciclare materială și spirituală, valoare și non-valoare, amintire, control personal și mutație istorică. Ecologia artistică nu este o utopie pentru Teodor Graur; lucrările sale trimit mesaje către societate despre perfecțiune, inocența privirii și imaginația noastră utilitară.

TIMIȘOARA

Jecza Gallery
Calea Martirilor 51/45, 300774
www.jeczagallery.com
http://jeczagallery.blogspot.com

„Flondor 75 – Livada cu vișini"
Constantin Flondor expune pictură, desen, fotografie.
10.12.2011 – 28.01.2012

GALERII PARTICULARE ÎN STRĂINĂTATE

BERLIN

Galeria Plan B/ Berlin
Heidestrasse 50, 10557 Berlin
www.plan-b.ro

Miklos Onucșan - „Unfinished Measurements"
04.11 – 17.12.2011
Curator: Mădălina Brașoveanu

LONDRA

Camden Arts Centre
Arkwright Road, Londra NW3 6DG
www.camdenartscentre.org

Anca Benera – „Artist-in-Residence"
10.10 – 04.12.2011

SAINT ÉTIENNE

Muzeul de Artă Modernă Saint Étienne
La Terrasse - BP 80??241 - 42 006
Saint-Étienne Cedex 1, Franța
www.mam-st-etienne.fr
e.cités / București

„MULTI_PLI_CITES / TRANZITIONS URBAINES" – fotografie contemporană realizată de artiștii Michele Bressan, Alexandra Croitoru, Regele Ionescu, Iosif Kiraly, Luminița Liboutet, Alexandru Mateescu, Studiobasar (Alex Axinte & Cristi Borcan), Roxana Trestioreanu
Curator: Irina Cios

„DE MANAKI À AUJOURD'HUI"
– o selecție video, film și fotografie istorică ce prezintă lucrări de: Dan

Acostioaei, Lucian Alexe, Michele Bressan, Cristina David, Regele Ionescu, Signe Lillemark Chiper, Claudiu Lucaci, Milton Manaki, Yanaki Manaki, Gili Mocanu, Eliza Mureşean şi o selecţie de fotografii de arhivă ale Bucureştiului interbelic propusă de Mihai Oroveanu
10.12.2011 – 05.02.2012
Curator: Erwin Kessler

SAN FRANCISCO

The Performance Art Institute
575 Sutter Street, San Francisco
www.theperformanceartinstitute.org
Gili Mocanu – „Pride" – pictură
13.01 – 08.03.2012

Elena Albu – „Antiepidemic Lecture"
18.01.2012

VENEŢIA

Galeria Totem il Canale
Dorsoduro, Accademia, 878B – 30123, Veneţia

„Mirajul politic"
– expoziţie ce reuneşte artişti români contemporani, diferiţi între ei ca experienţă, abordare şi generaţie, dar apropiaţi prin tematica şi interesul comun pentru „mirajul politic": Teodor Graur, Marilena Preda Sânc, Alexandru Rădvan, Aurel Vlad, Ioan Augustin Pop, Matei Băjenaru, Sorin Oncu
03.12 – 30.12. 2011
Curator: Alexandra Titu

ZÜRICH

Galeria Barbara Seiler
Anwandstrasse 67, Zürich
www.barbaraseiler.ch

„Just Another Brick in the Wall"
– artă contemporană românească: grupul H'Arta (Maria Crista, Rodica Tache şi Anca Gyémánt), Centrul de Analiza Artei (CAA), Paradis Garaj (Ştefan Tiron şi Claudiu Cobilanschi), Club Electroputere, Biroul Melodramatic (Irina Popa şi Alina Gheorghe), Centrul de Introspecţie Vizuală (Alina Şerban), Galeria Plan B.
08.12.2011 – 07.01.2012
Curator: Olga Ştefan

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ICR BUCUREŞTI

www.icr.ro/bucuresti
Salonul European de Bandă Desenată – aflat la a doua ediţie, a propus la galeria Foto Anexa a Muzeului Naţional de Artă Contemporană 16 expoziţii, numeroase ateliere de creaţie, întâlniri cu artişti din şapte ţări, dezbateri, conferinţe, sesiuni de autografe, lansări de carte, filme şi concerte.
03-20.11.2011

Maurice Mircea Novac – „Solitar "
– pictură
„Cu autoironie calofilă, Maurice ne face cu ochiul unui dandy cu degetul mânuşii înfipt în orbita paletei." (Aurelia Mocanu)
02.11 – 16.11.2011

ICR BERLIN

www.rki-berlin.de
Nicu Ilfoveanu – fotografie.
Artistul este invitat să participe la festivalul de fotografie Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg. Seria de 16 lucrări se intitulează Steampunk Autochrome.
10.09 – 06.11.2011

„JUST ANOTHER BRICK IN THE WALL" – expoziţie şi dezbatere oraganizată pentru prima dată în Zürich / Elveţia. Proiectul este realizat în colaborare cu galeria Barbara Seiler.
O expoziţie dinamică cu lucrări/instalaţii şi proiecţii video ale unor artişti români contemporani precum: Rudolf Bone – Galeria Plan B (Cluj), CAA Arhiva de Artă Contemporană – Lia Perjovschi (Sibiu), Centrul de Introspecţie Vizuală (Bucureşti), Club Electro Putere (Craiova), Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Popa şi Alina Gheorghe), H'art (Maria Crista, Rodica Tache şi Anca Gyemant) – Timişoara şi Paradise Garage – Şefan Tiron şi Claudiu Cobilanschi (Bucureşti).
Curator: Olga Ştefan
08.12 – 09.12. 2011

CRI BRUXELLES

www.crib.mae.ro
Savina Tarsitano – „The Lights of Stones" / „Umbre şi faleze" /„Le Luci delle pietre" – expoziţie de fotografie şi poezie
Artista din Italia prezintă o colecţie de 30 de lucrări care ilustrează două volume de poezii semnate de Dinu Flămând şi antologia de poezii „Le Luci delle pietre".
06.10 – 12.01.2012

„77 years of Romanian Comics at the Belgian Comics Center"
– expoziţie inedită pentru publicul belgian, prezintă în ilustraţii şi planşe originale istoria benzii desenate in România.
Curator: Alexandru Ciubotariu
26.10.2011

„Go – Go 24" – George Bodocan
– proiect organizat de Galeria Artists with Attitude (AWA) din Amsterdam
13.02 – 14.02.2012

ICR Bruxelles susţine participarea Galeriei Plan B (Mihai Pop şi Mihaela Lutea) la Târgul de artă contemporană de la Bruxelles (Art Brussels), a XXX-a ediţie, în perioada 19-22 aprilie a.c., la Brussels Expo. Art Brussels este cel mai important târg de artă contemporană din Belgia şi printre cele mai vechi din Europa, alături de cel din Köln (Germania).

ICR BUDAPESTA

www.icr.ro/budapesta
Elisabeth Ochsenfeld – „MNEMOSYNING"
– expoziţie internaţională de pictură şi grafică cu participarea a 87 plasticieni din întreaga lume.
Curator: Elisabeth Ochsenfeld
19.09 – 10.10.2011

„Gernik International Art Camp"
– artă vizuală. Expun artişti din Ungaria, Serbia şi România.
29.09 – 15.11.2011

ICR CHIŞINĂU

www.icr.ro/chisinau
„Bienala Internaţională de Pictură 2011"– participă atât artişti plastici de renume mondial (Dacian Andoni, Constantin Flondor), cât şi tineri, unii dintre ei laureaţi ai premiilor Bienalei: Hambartzumean Arman, Valeriu Paladi, Vosyliute Marta şi Kormos Krisztina.
08.11– 27.11.2011

ICR ISTANBUL

www.icr.ro/istanbul
„Untitled – 12th Istanbul Biennial"
– Bienala de artă contemporană Istanbul. Evenimentul a reunit opere de artă care conectează subiecte socio-politice cu preocupări estetice şi formale. Punctul de pornire curatorial a fost opera artistului cubano-american Felix Gonzales-Torres (1957-1996), realizată în diverse media.
ICR Istanbul a susţinut prezenţa la acest eveniment important a trei artişti români: Geta Brătescu, Mona Vătămanu şi Florin Tudor.
Curatori: Bige Orer şi Adriano Pedrosa.
17.09 – 13.11.2011

ICR LISABONA

www.icr.ro/lisabona
„Imagini de iubire"
– au expus artistele Elena Surdu Stănescu (sculptură) şi Georgeta Grabovschi (pictură) cu ateliere de creaţie la Muzeul Apei din Lisabona.
15.09 – 14.10.2011

„Religiozitate pe sticlă" – icoane româneşti cu ateliere de creaţie
06.10.2011 – 12.02.2012

„SUBTLE CONSTRUCTION"
Proiectul s-a dorit o tentativă de investigare a SPAŢIULUI. Acesta a reunit lucrări în care sculptura poate deveni spectacol, un spaţiu fix poate deveni fluid, schimbându-şi coordonatele, iar trăsăturile spaţiului pot deveni evenimente, având manifestări temporare.
Artiştii plastici implicaţi în proiect: Carlos Bunga (Portugalia), Zukihiro Taguchi (Japonia), Sancho Silva (Portugália), Sinta Werner (Germania), Hironari Kubota (Japonia), Matias Machado (Argentina) şi Cristian Rusu (România).
Curator: Marta Jecu

25.11 – 14.01.2012

ICR LONDRA
www.icr-london.co.uk
Ştefan Constantinescu – „Un albastru infinit"
Expoziţia a inclus 15 lucrări de pictură şi filmul Troleibuzul 92, care a fost prezentat la Bienala de la Veneţia în 2009.
08.09 – 16.10.2011

„Art Embodied" – lucrări de pictură, sculptură, obiecte şi documentaţie video realizate în anii 1980-1990, toate prezentate în premieră în Marea Britanie.
Curator: Petru Lucaci
15.09 – 14.10.2011

„Bitzan, Maitec, Mitroi, Nicodim"
– lucrări de sculptură şi pictură, o imagine relevantă a artei româneşti din ultimii 50 de ani
19.10 – 18.11.2011

„TULCA Art Festival, Galway/ Irlanda – Lia Perjovschi a deschis prima expoziţie din Irlanda. Timp de aproape douăzeci de ani, artista s-a devotat unui proiect-instituţie, folosind istoria artei secolului XX pentru a construi Arhiva de Artă Contemporană. Aceasta este un „context în mişcare", un „muzeu în dosare", rezultatul unei cercetări şi documentări meticuloase a scenei artistice internaţionale.
30.10 – 07.11.2011

Anca Benera – video, performance şi sculptură. Artista şi-a deschis studioul de la Camden Arts Centre cu o expoziţie incluzând lucrări realizate pe durata rezidenţei Attic Arts la ICR Londra, fiind interesată în special de naraţiuni urbane, reconstrucţie şi istorie şi de interacţiunea cu spaţiul public.
30.11 – 04.12.2011

ICR MADRID
www.icr.ro/madrid
„Poveşti în poveşti" – ilustraţii de poveşti româneşti clasice şi contemporane. Artişti: membri ai Clubului Ilustratorilor.
26.09 – 09.10.2011

„Istoria Benzii Desenate Româneşti" – o prezentare despre banda desenată din România şi evoluţia ei înainte şi după 1989, în zona Pieţei Colón, una dintre cele mai emblematice din Madrid.
Curator: Alexandru Ciubotariu
26.09 – 09.10.2011

ICR NEW YORK
www.icr.ro/new-york
„New York Comic Con" – Târg Internaţional de bandă desenată unde publicul american a avut ocazia să ia contact în premieră cu istoria atipică a benzilor desenate româneşti.
13.10 – 16.10.2011

Mircea Cantor – lucrări video, fotografii şi o instalaţie de desene
Recent câştigător al Premiului „Marcel Duchamp" Mircea Cantor deschide la Museum of the Moving Image (MoMI) din New York prima sa expoziţie personală mai amplă.
03.03. – 06.05.2012
Curator: David Schwartz

ICR PARIS
www.icr.ro/paris
„Remake" – proiect iniţiat de Asociaţia PiNG din Nantes, cu participarea artistei Lia Perjovschi.03.10 – 16.10.2011

„Transhumanţa" Dragoş Lumpan şi Gaetan Rousselet – fotografie la galeria Rue de l'Exposition
08.02 – 31.03.2012

„Renovation and collateral effects" – Oana Fărcaş şi Cătălin Petrişor expun la galeria de artă contemporană Dix9.
15.03 – 28.04.2012
Curator: Ami Barak

ICR PRAGA
www.icr.ro/praga
Ciprian Mureşan şi Tomas Svoboda
Artiştii au adus în faţa privitorului tema apropierii şi transformării, odată cu timpul, a lucrărilor deja existente.
Vernisaj: 20.09.2011

ICR ROMA
www.accadromania.it
Anca Seel–Constantin - „Srotolando la storia/ Despletind istoria" – picturi, ţesături, instalaţii şi cărţi de artă, caracterizând creaţia artistei din ultimii ani.
06.10 – 03.11.2011

ICR STOCKHOLM
www.icr.ro/stockholm
„A Complicated Relation"
– la Muzeul de artă din Kalmar/ Suedia. Proiectul expoziţional a fost alcătuit din două expoziţii paralele dedicate artei din Estul Europei.
Curatori: Helena Holmberg şi Martin Schibli
03.09 – 13.11.2011

ICR TEL-AVIV
www.icr.ro/tel-aviv
„Colouring the Grey – Statea of Mind" – expoziţie de artă contemporană românească cu lucrările a opt artişti emergenţi selecţionaţi din România: Ana Maria Micu, Dragoş Burlacu, Francisc Chiuariu, Cătălin Petrişor, Bogdan Raţă, Aurel Tar, Radu Belcin şi Flavia Pitiş.
Curator: Cosmin Năsui
24.11 – 18.12.2011

Nora Stanciu – pictură
Evenimentul se înscrie în seria expoziţiilor dedicate promovării artiştilor israelieni de origine română.
30.01 – 01.03.2012

ICR VARŞOVIA
www.icr.ro/varsovia

„Comorile Ardealului. Argintărie din colecţia Muzeului Naţional Brukenthal din Sibiu" – în principal obiecte de cult din secolele XIV- XVI.
10.09.2011 - 22.01.2012

Ion Bârlădeanu
Expoziţia a cuprins aproximativ 140 de colaje realizate de artistul român, o critică ironică la adresa regimului comunist şi a politicienilor post revoluţionari.
Curator: Dan Popescu
18.11.2011 – 09.01.2012

ICR VENEŢIA
www.icr.ro/venetia
„Situated Knowledge: I follow the river of thoughts"
– expoziţie de Olivia Mihălţianu, Anca Mihuleţ şi Rozalb de Mura
18.09 – 18.10.2011

„Mirajul politic"
– grafică monumentală, pictură, fotografie, sculptură, artă digitală (video film prelucrat digital)
Curator: Alexandra Titu
03.12.2011- 05.01.2012

Liane Birnberg – „Imagine"
– lucrări video însoţite de desene, picturi, obiecte şi instalaţii
16.12.2011 – 15.01.2012

Rubrică realizată de Cristina Popescu Russu

Materiale informative pentru paginile Info Art se primesc pe adresa infoart@uap.ro şi cristina_russu@yahoo.de, până la data de 1 mai 2012, numai sub forma în care apar tipărite în revista ARTA la rubrica Info Art.

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculeşti Nr. 29, Bucureşti 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

JUDIT ANGEL este curator și istoric de artă. Curator al Pavilionului Român la Bienala de la Veneția din 1999. În prezent este curator la Mucsarnok Kunsthalle din Budapesta. // *Judit Angel is a curator and art historian. She curated the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 1999. Currently she works as a curator at Mucsarnok Kunsthalle Budapest.*

CORNELIU ANTIM este jurnalist, critic de artă și curator. Trăiește și lucrează în București. // *Corneliu Antim is a journalist, an art critic, and a curator. He lives and works in Bucharest.*

CORIOLAN BABEȚI este istoric și critic de artă, cercetător independent, New York. // *Coriolan Babeți is a freelance art historian, independent researcher, New York City.* babeti@hotmail.com

CRISTINA BOGDAN este critic și istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. // *Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*
cristina.rx.bogdan@gmail.com

DAN BREAZ este critic și istoric de artă, curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, doctorand al Universității „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca. În cadrul aceleiași universități, este asistent de cercetare științifică, în cadrul unui Proiect CNCSIS (2009), care studiază interacțiunile dintre politicile culturale și creativitatea artistică în epoca globalizării. A publicat studii din domeniul istoriei și teoriei artei, al criticii de artă moderne și contemporane, al politicilor culturale și al managementului muzeal. // *Dan Breaz is an art critic and historian, curator at the Art Museum in Cluj-Napoca and he prepares a Ph.D. at the "Babeș-Bolyai" University in Cluj-Napoca. At the same university, he is currently scientific research assistant, within a CNCSIS Project (2009), that studies the interactions between the cultural policies and the artistic creativity in the era of globalization. He published several studies in the field of art history and theory, modern and contemporary art criticism, cultural policies, and museum management.*
danbreaz@yahoo.com

IRINA CĂRĂBAȘ este cercetător la Institutul de Istoria artei din București, la departamentul artă modernă și contemporană. Din 2011, participă la un proiect de cercetare despre Brâncuși, intitulat *Sfântul din Montparnasse, de la document la mit*. Este și asistentă la Universitatea Națională de Arte din București. Doctoratul ei recent a fost despre recepția constructivismului în România. // *Irina Cărăbaș is a researcher at the Institute for Art History in Bucharest at the Department for Modern and Contemporary Art. Since 2011 she has participated into a research project concerning Constantin Brancusi titled* The Saint of Montparnassse from Document to Myth. *She is also an assistant professor at the National University of Arts in Bucharest. She has recently completed her Ph.D. on the reception of constructivism in Romania.*

MAGDA CÂRNECI este scriitor, critic și istoric de artă, curator. În prezent ea este redactor-șef al revistei ARTA. // *Magda Cârneci is a writer, an art critic, and historian and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.*
magda.carneci@gmail.com

DARIA COȘCODAN este născută la Chișinău, Republica Moldova. E absolventă a Colegiului European de Arte Liberale din Berlin (ECLA Bard Berlin). În prezent este studentă la Facultățile Istoria Artei și Teoria Muzicii, Universitatea Liberă din Berlin. // *Daria Coșcodan, born in Kishinev, Republic of Moldavia, graduated the European College of Liberal Arts in Berlin (ECLA Bard Berlin). At present she is a student at the faculties of Art History and Theory of Music at the Free University in Berlin.*
coshcodan@gmail.com

LIVIANA DAN este critic și curator de artă. Ea coordonează Galeria de Artă Contemporană de pe lângă Muzeul Brukenthal din Sibiu. // *Liviana Dan is an art critic and curator. She coordinates the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu, Romania.*
liviana@brukenthalmuseum.ro

CĂTĂLIN DAVIDESCU este doctor în arte vizuale, este istoric și critic de artă, expert, evaluator atestat în artă modernă și contemporană românească, curator la Muzeul de Artă din Craiova (1980- 1999), membru în colegiul de redacție al revistei culturale Ramuri. A publicat o monografie a pictorului Ion Țuculescu precum și studii și articole în cărți, cataloage și reviste culturale. // *Cătălin Davidescu, Ph.D. in Visual Arts, is an art historian and critic, expert and evaluator in Modern and Contemporary Romanian Art, curator at the Art Museum of Craiova (1980-1999), member in the board of the cultural magazine Ramuri. He published a monograph on the Romanian painter Ion Țuculescu, as well as studies and articles in books, catalogues and cultural reviews.*

RUXANDRA DEMETRESCU este istoric și critic de artă, profesor și rector la Universitatea Națională de Arte București. // *Ruxandra Demetrescu is an art critic and historian, professor and rector at the National University of Arts in Bucharest.*
rdemetrescu@hotmail.com

CARMEN DOBRE lucrează cu mediul fotografic, iar principalul său interes este studierea practicilor sociale vestice care rezultă din confruntarea grupurilor cu curentele ideologice dominante. Are o licență de la Universitatea de Arte, București, 2008, și un master la Universitatea Leiden, Olanda, 2010. În prezent este doctorandă la Universitatea Națională de Arte cu un proiect de cercetare artistică despre comunitatea furry. În 2012, albumul de fotografie conținând documentarea ei despre comunitatea furry va fi publicat de University of Plymouth Press (Marea Britanie). // *Carmen Dobre mainly works with photography and has a background in philology and cultural studies. Her primary interest is researching western societal practices which result from group, community or individual experience of dominant ideological trends. In 2008 she graduated with a BFA in Photography and Video Art from the University of Arts in Bucharest and in 2010 she attended the Master of Photographic Studies at Universiteit Leiden, the Netherlands. She is currently enrolled in a PhD program at the University of Arts in Bucharest with a project researching the furry community. In 2012, Carmen's photography book on the furry community will be published by the University of Plymouth Press (UK).*

SIMONA DUMITRIU este teoretician de artă, predă în cadrul Universității Naționale de Artă București. // *Simona Dumitriu is an art theorist; she teaches at the National University of Arts, Bucharest.*
simona_dumitriu@yahoo.fr

MAJA ȘI REUBEN FOWKES sunt istorici de artă contemporană și curatori care lucrează pe teme legate de ecologie și de arta est-europeană. Locuind în Budapesta și Londra, ei sunt curatorii seriei de expoziții Revolution Trilogy, a seminariilor SocialEast despre arta și cultura vizuală în Europa de Est și a simpozionului Sustenabilitate și artă contemporană la Central European University din Budapesta. În 2010 activitatea lor a fost încununată cu un grant de la Igor Zabel Award for Culture and Theory. Publicațiile și proiectele lor colaborative sunt indexate la www.translocal.org. // *Maja and Reuben Fowkes are contemporary art historians and curators who work on ecology and East European art. Based in Budapest and London, they are curators of the exhibition series Revolution Trilogy, the SocialEast Seminars on the Art and Visual Culture of Eastern Europe and the Symposium on Sustainability and Contemporary Art at Central European University Budapest. In 2010 their work was recognized with a grant from the Igor Zabel Award for Culture and Theory. Their collaborative projects and publications are indexed at www.translocal.org.*

DARIA GHIU este critic de artă. În prezent este doctorandă a Universității Naționale de Arte București și a SIK-ISEA Zürich, cu o teză despre istoria participării României la Bienala de la Veneția. // *Daria Ghiu is an art critic. At present, she is preparing a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest and SIK-ISEA Zürich with a thesis on the history of the Romanian participation at the Venice Biennale.*
daria.ghiu@gmail.com

ÜTO GUSZTÁV este artist vizual. Absolvent al Institutului de artă Ion Andreescu din Cluj în 1982. Din 2007, lector la Universitatea creștină Partium din Oradea. Organizator al următoarelor manifestări: Festivalul Internațioanal de Artă Vie – AnnART, Lacul Sf. Ana, 1991-1999; Expoziția Internațională de Artă Contemporană – Medium, Sf. Gheorghe, 1994; Întâlnirea Interregională de Artă Acționistă – Eruptio, Sf. Gheorghe, 2003-2011. Președinte al Fundației Etna. // *Üto Gusztáv is a visual artist. He graduated the Institute of Arts Ion Andreescu, Cluj, Romania, in 1982. Since 2007, lecturer at the Christian University Partium in Oradea, Romania. He was the organizer of the following events: International Festival of Live Art – AnnArt, St.Ana Lake, 1991-1999; International Exhibition of Contemporary Art – Medium, Sf.Gheorghe, 1992; Interregional Meeting of Actionist Art – Eruptio, Sf.Gheorghe, 2003-2011. President of the Etna Foundation, Romania.*
uto.gusztav@gmail.com

ADRIAN GUȚĂ este istoric și critic de artă, curator, conferențiar universitar. Conduce Catedra de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. A fost redactorul-șef al revistei ARTA în 2000-2001. // *Adrian Guță is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of ARTA art magazine in 2000-2001.*
adrian.guta@gmail.com

LUANA HILDEBRANDT este scriitor și curator, care trăiește și lucrează la Los Angeles. Este directorul Galeriei „Mihai Nicodim" și co-fondatoarea Studioului Hildebrandt. // *Luana Hildebrandt is a writer and curator who lives and works in Los Angeles. She is the director of Mihai Nicodim Gallery and co-founder of Hildebrandt Studio.*
info@nicodimgallery.com

BOGDAN IACOB este istoric și critic de artă, cadru universitar la Universitatea de arte și design din Cluj-Napoca. El și-a luat doctoratul în 2011 în domeniul artelor vizuale. Membru al boardului E.L.I.A. (European League of Institutes of the Arts), el este autorul cărții "Offline" (2010) și a blogului dedicat criticii de artă Iacob's review. // *Bogdan Iacob is an art historian and critic, teacher with the university of Art and Design in Cluj Napoca. He attained the Ph. D. title in 2011, in the field of visual arts. He is member of the E. L. I. A. (European League of Institutes of the Arts) board, author of the "Offline" book (2010) and of the art criticism dedicated blog "Iacob's review.*

VALENTINA IANCU este critic de artă și curator, doctorand în cadrul școlii doctorale Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu cu o teză despre politica suprarealismului românesc. Din 2008, lucrează în cadrul Departamentului de Artă Românească Modernă al Muzeului Național de Artă al României. A semnat proiecte expoziționale în România și în străinătate. // *Valentina Iancu is an art critic and curator. She is preparing a Ph.D. at the doctoral School Space, Image, Text, Territory, with a thesis on the politics of Romanian surrealism. Since 2008 she has worked at the Department of Romanian modern art in the National Museum of Art in Bucharest.*
mvalentinaiancu@gmail.com

EROSS ISTVÁN este artist și lucrează la Colegiul Eszterházy din Eger, Ungaria, ca profesor asociat și șef al Departamentului de Arte Vizuale. A terminat Universitatea de Arte în 1995 ca artist tipograf, dar a urmat și cursurile altor instituții precum Academia de Arte din Viena, Royal Academy of Art din Haga și College des Beaux-Arts din Marsilia. A obținut doctoratul în 2009 și a întreprins călătorii profesionale ca artist, conferențiar și curator în multe țări din Africa și Asia. Este organizatorul unei serii de expoziții internaționale intitulate Szegmens (Segment), organizate în Ungaria și în diferite țări asiatice. Lucrează în genuri diverse, de la tipografie la instalație și performance. În ultimii zece ani s-a focalizat pe opere de artă în natură. // *István Eross is a visual atist and works as a professor at Eszterházy College, Eger, Hungary. He graduated from the Hungarian University of Fine Arts in 1995 as a printmaker, but he also attended the Academy of Fine Arts Vienna, the Royal Academy of Art in The Hague and the College of Fine Arts in Marseille. He defended his DLA thesis in 2009. He has taken numerous professional trips to remote countries in Africa and Asia. He is the curator of the series of international exchange exhibitions entitled SZEGMENS (SEGMENT). He works in different genres ranging from printmaking through installation to performance. In the last ten years he has mainly focused on creating nature art works.*

ERWIN KESSLER este critic de artă, curator și jurnalist. Expert în arte vizuale la Institutul Cultural Român din București și cercetător la Institutul de Filosofie al Academiei Române. Conduce colecția de carte de artă ArtAcum. // *Erwin Kessler is an art critic, curator, essayist and journalist. He works as an expert at the Romanian Cultural Institute and as a researcher at the Institute of Philosophy in Bucharest. He is the editor of the ArtAcum series of art books.*
kesslererwin@yahoo.com

AURORA KIRÁLY este artist vizual, curator și manager cultural. Între 2001-2008, a fost directorul Asociației Galeria Nouă, unde a organizat peste 200 de expoziții și evenimente. Între 2007-2012 a coordonat *Mărturii XXI – Revizitând trecutul / O colecție de interviuri video realizate cu artiști, critici și istorici de artă români din diferite generații*. În 2006 a coordonat volumul bilingv (română-engleză) *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989*. În 2010 a fost co-curator al expoziției Cities Methodologies Bucharest și în 2011 co-editor al publicației cu același titlu. Din 2007, lucrează la departamentul de cercetare și predă la departamentul de Arte Foto-Video, Procesarea Computerizată a Imaginii, ale Universității Naționale de Arte București. // *Aurora Király is a visual artist, curator and cultural manager. Between 2001-2008 she was the director of Galeria Noua Association, where she curated around 200 exhibitions and events until 2008. Between 2007 - 2012 she coordinated Witnesses XXI – Revisiting the Past / A collection of video interviews with Romanian artists, art critics and curators from different generations. In 2006 she was the editor of the bilingual book (Romanian-English)* Photography in contemporary art. Trends in Romania after 1989. *In 2010 she co-curated the exhibition Cities Methodologies Bucharest and in 2011 she was co-editor of the publication with the same title.*

DOINA LEMNY este curator la Muzeul Național de Artă Modernă, Centrul Georges Pompidou din Paris. Doctor în istoria artei, ea a organizat 7 expoziții în Atelierul lui Brâncuși între 1998 și 2002, și altele în Galeria Muzeului, din care amintim: "Antoine Pevsner în colecția Pompidou" (2001), "Donația Brâncuși" (2003), "Henri Gaudier-Brzeska în colecția Pompidou" (2009) și a editat cataloagele acestor expoziții. Este autoarea cărților Brancusi, Paris, 2005; Brancusi & Gaudier-Brzeska: points de convergence și Henri Gaudier-Brzeska: Notes sur Liabeuf et Tolstoï, 2009; Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne, 2011. // *Doina Lemny is a curator at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou in Paris. She has a PhD in history of modern art. She curated 7 exhibitions to Brancusi's Studio from 1998 to 2002, and others to the Gallery of the Museum, Centre Pompidou: "Antoine Pevsner in Pompidou collection" (2001), "La Dation Brancusi" (2003), "Henri Gaudier-Brzeska in Pompidou collection "(2009) and edited the catalogues for these exhibitions. She is the author of Brancusi, Paris, 2005; Brancusi & Gaudier-Brzeska: points de convergence and Henri Gaudier-Brzeska: Notes sur Liabeuf et Tolstoï, Paris, 2009; Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne, Lyon, 2011.*

IOANA MANDEAL este masterandă la UNAB în domeniul Istoria și Metodologia Cercetării Imaginii, și deține un BA în Istoria și Teoria Artei (UNAB) și un BA în Studii Culturale Europene (Facultatea de Litere, UB). Se implică în inițiative de artă contemporană și a realizat proiecte curatoriale independente, printre care expoziția de video/-instalație *Reframing the fragment(s)* (MȚR, 2011). în prezent este asistent de program în cadrul Salonului de Proiecte (Anexa MNAC). // *Ioana Mandeal is a MA candidate at the National University of Arts in Bucharest in the field of History and Methodology of Visual Research, and has a BA Degree in Art History and Theory (at the UNAB) and a BA Degree in Cultural European Studies (at the University of Bucharest). She is engaged in contemporary art projects and has developed independent curatorial projects, such as the video/-installation exhibition* Reframing the fragment(s) *(2011). Currently she is a program assistant for Salonul de Proiecte (Anexa MNAC).*

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte București, catedra de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în Dilemateca, Dilema Veche și alte publicații. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*
dianamarincu@yahoo.com

DAN MIHĂLȚIANU s-a născut în 1954 la București și a studiat la Institutul de Arte Plastice, București (1975-1983). Practică un discurs artistic process-oriented, incluzând aspecte istorice, socio-politice și trans-culturale. Publicații recente: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. Trăiește și lucrează între București, Berlin și Bergen, Norvegia. // *Dan Mihaltianu was born in 1954 at Bucharest and studied at the Institute of Fine Arts, Bucharest (1975-1983). His artistic practice could be described as process-oriented discourse, including historical, socio-political and trans-cultural aspects. Recent publications: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. He lives and works in Bucharest, Berlin, and Bergen, Norway.*

ANCA MIHULEȚ este critic de artă și curator la Galeria de Artă Contemporană de pe lângă Muzeul Brukenthal din Sibiu. // *Anca Mihuleț is an art critic and curator who works at the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu, Romania.*
anca@brukenthalmuseum.ro

AURELIA MOCANU este critic de artă și jurnalist. Este doctor în Arte Vizuale al Universității Naționale de Arte București, unde a fost profesor invitat. Din 1995 este realizator al emisiunii „Arte Frumoase" la Radio România Cultural. A făcut parte din redacția revistei ARTA (2000-2001). // *Aurelia Mocanu is an art critic and journalist. She took her Ph.D. at the National Unviersity of Arts in Bucharest, where she was also a visiting professor. Since 1995 she has been the editor of the broadcast* Fine Arts *at Radio Romania Cultural. She was also an editor of the ARTA art magazine in 2000-2001.*
relyam.reli@gmail.com

IGOR MOCANU este publicist, curator și traducător. În prezent, este colaborator permanent al revistei on-line CriticAtac. // *Igor Mocanu is a journalist, a curator, and a translator. At present, he works as a permanent contributor of the Critic Atac on-line magazine.*
igor.mocanu@gmail.com

CRISTIAN NAE este critic de artă și teoretician, lector univ. dr. la departamentul de Istoria și Teoria Artei din cadrul Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte G. Enescu din Iași. Este fost editor al revistei Vector-Arta și cultura în context și colaborator oazional al revistei IDEA în calitate de critic de artă, iar actualmente este membru în colegiul de redacție al revistei de studii in istoria si teoria artei Artmargins. Este de asemenea membru al mai multor asociații profesionale de renume precum College Art Association din Statele Unite ale Americii sau Societatea Europeană de Estetică. // *Cristian Nae is an art critic and lecturer at the Department of Art History and Theory at the University of Art G. Enescu, Iași, Romania. He is a former editor of the magazine Vector-Art and Culture in Context, an occasional contributor as an art critic at the IDEA art magazine, and recently has become a member of the editing committee of the Artmargins magazine. He is also a member of several well-known professional associations such as College Art Association, USA, and European Society of Aesthetics.*

CORINA NANI este designer și lucrează ca asistent la Facultatea de Arte și Design Timișoara. A absolvit aceeași facultate în 2003. A participat la expoziții atât în țară cât și în străinătate (Lodz, Rosario, București, Aiud). În 2011, a organizat Festivalul Internațional de graffiti/street art – Timișoara. A publicat cartea "Festivalul Internațional de graffiti/street art", editura Art Press, 2011.// *Corina Nani is a designer and works as assistant professor at the Faculty of Arts and Design Timișoara, Romania, which she graduated in 2003. She participated in art exhibitions in Romania and abroad (Lodz, Bucharest, Aiud). In 2011 she organized the International Festival of Graffiti /Stree-art in Timișoara and published a book on it.*

SIMONA NASTAC este critic de artă și curator. Coordonator de proiecte la Institutul Cultural Român din Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She works as a projects coordinator at the Romanian Cultural Institute in London.*
simona_nastac@yahoo.com

COSMIN NĂSUI este curator și critic de artă, fondator al Modernism.ro, cea mai utilizată platformă online care susține și promovează artele contemporane românești. Ultima carte publicată este „Colorând Griul", Editura Vellant, 2011. // *Cosmin Năsui is a curator and an art critic, founder of modernism.ro, the most accessed on-line platform promoting Romanian visual arts. His last book is Colouring the Grey, Bucharest, Vellant, 2011.*
mumulache@yahoo.com

DANIEL NICOLESCU a absolvit Universitatea București, Facultatea de limbă și literatură română, secția română-portugheză și a fost redactor principal la Editura Eminescu între 1985 și 2003. Este editor executiv și editorialist la *Ziarul de duminică*, din 2000 până în prezent, traducător din franceză, engleză, portugheză. Semnează cronică literară și plastică în numeroase reviste culturale românești începând din 1974. // *Daniel Nicolescu is a journalist and a translator from French, English and Portuguese into Romanian. He studied at the Bucharest University and between 1985 and 2003 worked as principal editor at the Eminescu Publishing House in Bucharest. At present, he*

is executive editor and columnist at "Ziarul de duminica" journal. Since 1974 he has written articles of art criticism for many Romanian cultural magazines. ndanieluz@gmail.com

OLIVIA NIȚIȘ este curatoare, critic și istoric de artă, cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române „G. Oprescu". // *Olivia Nițiș is a curator, an art critic and historian. She works as a researcher at the Institute of Art History "G.Oprescu", Romanian Academy, Bucharest.* olivia_nitis@yahoo.com

RAMONA NOVICOV este istoric și critic de artă, conferențiar la Facultatea de Arhitectură și Construcții din Oradea, realizator de emisiuni TV(S), colaborator permanent al revistei Photomagazine. Cărți publicate: 1900. Arhitectura Orădeană – Arhitectura Europeană. Trasee avangardiste, 2011; Arta de Avangardă în România.1968-1974, 2007; Atelier 35. Experiment Oradea-Cluj, 2007. // *Ramona Novicov is an art historian and critic, associate professor at the Faculty of Constructions and Architecture of Oradea, producer of TV(S) broadcast, permanent contributor of Photomagazine magazine. Published books: 1900. The Architecture of Oradea – European Architecture. A Vanguard Perspective, 2011; Vanguard Art in Romania. 1968-1974, 2007; Studio 35. Experiment Cluj - Oradea, 2007.* simanichita@gmail.com

ADRIANA OPREA este critic de artă, cercetător în artă contemporană; arhivist la Muzeul Național de Artă Contemporană, București. // *Adriana Oprea is art critic, researcher in contemporary art, archivist at the National Museum of Contemporary Art, Bucharest.* oprea.adriana@gmail.com

ROXANA PATRICHI este specialist în comunicare și relații publice, membru fondator al Asociației Atelier 35 și membru al echipei de proiect „Arhiva Atelier 35". Responsabil de comunicare și management de proiect pentru galeria Atelier 35 București în perioada 2007-2008. În prezent e specialist în utilizabilitate pentru o companie IT din București. // *Roxana Patrichi is a PR & Communication specialist, founding member of Atelier 35 Association and member of the "Atelier 35 Archive" project team. She managed the communication and project management for Atelier 35 gallery in Bucharest during 2007 – 2008. Currently she is a user interface specialist for an IT company in Bucharest.* http://www.linkedin.com/in/roxanapatrichi

ILEANA PINTILIE este istoric și critic de artă, curator la Muzeul de Artă din Timișoara (1980-2004), profesor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online ARTMargins (www.artmargins.com). A publicat volumul *Acționismul în România în timpul comunismului*, 2000, iar împreună cu Roxana Nubert Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat, 2006; Ștefan Bertalan, 2011. Curatoare independentă a mai multor proiecte, între care festivalul de performance Zona, Timișoara (www.zonafestival.ro). Curatoare pentru România la câteva proiecte internaționale: Aller-Retour, (Biennial „New Icon", Cetinje, 1997), Body and the East (Ljubljana, 1998), Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937 (1999-2001), Kontakt… Works from the Collection of Erste Bank Group, MUMOK, Viena (2006) etc. // *Ileana Pintilie is an art historian and art critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timișoara, freelance curator. She curated many exhibitions in Romania and abroad: her main project was the International Festival of Performance Art Zone (www.zonafestival.ro); among others, she curated the Romanian participation at the New Icon Biennial of Cetinje (1997), Body and the East, Ljubljana (1998), Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937 (1999-2001), „Kontakt… Works from the Collection of Erste Bank Group", MUMOK, Viena (2006), Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression in 60s-80s / South America / Europe (2009). She published several books: Actionism in Romania during the Communist Era, Idea, Cluj, 2000; Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat, with Roxana Nubert, 2006; Timișoara between Tradition and Modernity. Artistic Pedagogy in the 20th century, 2006; Ștefan Bertalan, 2011.*

MIHAI PLĂMĂDEALĂ este istoric și teoretician al artei, muzician, președinte al Asociației Culturale Nomen Est Omen. // *Mihai Plămădeală is an art historian and theoretician, a musician, and the president of the cultural association Nomen Est Omen.* mihaiplamadeala@yahoo.com

LUCIA POPA este critic de artă și doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an art critic and a Ph.D.candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris.* popaluciacristina@yahoo.com

MAGDA PREDESCU este critic și istoric de artă, doctorandă la Universitatea Națională de Arte București. Ea lucrează la Muzeul Național de Artă Contemporană, Departamentul Arhive și Memorie digitală. // *Magda Predescu is an art critic and historian; she is also a Ph.D. candidate at the National University of Arts in Bucharest. She works at the Department Archives and Digital Memory in the National Museum of Contemporary art in Bucharest.* magdapredescu@yahoo.com

THEODOR REDLOW a fost un jurnalist și critic de artă, care a lucrat la revista ARTA în anii '70-'80. // *Theodor Redlow was a journalist and an art critic who worked at the ARTA magazine in the 1970s-1980s.*

CRISTINA POPESCU RUSSU este artist vizual ceramist și curator. Din anul 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveția. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România. // *Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Switzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists of Romania.* cristina_russu@yahoo.de

KRISTINE STILES este profesor emerit de artă, istoria artei și studii vizuale la catedra France Family de la Duke University, Statele Unite. Ea este cunoscută internațional pentru expertiza ei academică în subiecte ca distrugerea, violența și trauma în artă, ca și pentru performance și alte forme de artă experimentală. Este autorul mai multor cărți, monografii de artist și peste 100 de articole. // *Kristine Stiles is the France Family Distinguished Professor of Art, Art History & Visual Studies at Duke University. She is internationally recognized for her scholarship on destruction, violence, and trauma, as well as performance art and other forms of experimental art. She is author of several books, many artist's monographs, and over 100 articles.*

PAVEL ȘUȘARĂ este jurnalist și scriitor, critic și istoric de artă, curator și galerist. Autor al monografiei „Corneliu Baba" (2001). Lucrează ca cercetător la Institutul de Istoria artei din București. // *Pavel Șușară is a journalist and a writer, an art critic and historian, a curator and art gallerist. He published the monograph "Corneliu Baba" in 2001. He works as a researcher at the Institut of Art History in Bucharest.*

OANA TĂNASE este critic de artă și curator, doctorandă a Universității Naționale de Arte București; curator la Muzeul Național de Artă Contemporană, București. // *Oana Tănase is an art critic and curator; she prepares a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest. She works as a curator at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest.* oana@spic.ro

ALEXANDRA TITU este critic și istoric de artă, curator, prozator. Profesor la Universitatea de Vest, Timișoara, Facultatea de arte și design. Director de proiecte în cadrul AFCN, CNCSIS ș.a. // *Alexandra Titu is an art critic and historian, a curator and a prose writer. She works as a professor at the Faculty of Arts and Design, the West University, in Timișoara. Romania. She is also a director of projects for the AFCN and CNCSIS academic programs.* alexandratitu@gmail.com

LÁSZLÓ UJVÁROSSY este artist vizual și profesor la Universitatea de arte plastice din Oradea. A studiat la Institutul Ion Andreescu din Cluj și la Universitatea de Știință din Pecs, Ungaria. Dintre cărțile publicate în limba română amintim: Suvenirul și recuperarea Kitschului, 2006; Arta experimentală în anii optzeci la Oradea, 2012. // *László Ujvárossy is a visual artist and professor at the University for Visual Arts in Oradea, Romania. He studied at the Ion Andreescu Institute of Arts in Cluj, Romania, and at the University of Science in Pecs, Hungary. Among his books published in Romanian: Souvenir and the Recuperation of Kitsch, 2006; Experimental Art in Oradea in the 1980s, 2012.* uvelaci@gmail.com

MIHAELA VARZARI (născută în România) locuiește la Londra și este curatoare în arta contemporană. Deține un master în istoria artei de la Birkbeck College, University of London, 2009. Este interesată în analizarea ierarhiilor sociale și a modalităților de demascare a mecanismelor de exploatare în țările post-comuniste. Ea folosește studii post-coloniale și de traducere culturală ca unelte pentru o definiție mai complexă a unei 'posibile' identități transnaționale. // *Mihaela Varzari (b. Romania) is a London based contemporary culture researcher. She completed an MA in History of Art at Birkbeck College, University of London, 2009. She is interested in analyzing the societal hierarchies and ways of unmasking mechanisms of exploitation within post-communist countries. She uses postcolonial studies and cultural translation as tools for a better definition of a 'possible' transnational identity.* http://mihaela-varzari.blogspot.com/

CRISTIAN-ROBERT VELESCU (n. 1952) este critic și istoric de artă, scriitor, profesor la Universitatea Națională de Arte din București. Autor al mai multor cărți dedicate modernității și avangardei istorice: Brâncuși inițiatul, 1994; Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească (coeditor cu Doina Lemny), 2004; Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism „bine temperat", 2007. Autor al multor articole de specialitate și al unor cataloage de expoziții, al căror curator a fost: Ion Țuculescu 1999; Lili Pancu 1908-2006 – Pictură-grafică, 2010. // *Cristian-Robert Velescu (b.1952) is art historian and art critic, writer and professor at the National University of Art in Bucharest. He is the author of several books on modernity and historical avant-garde: Brancusi the initiate, 1994; Brancusi unpublished, 2004; Victor Brauner after Duchamp or the Painter's Way towards a „well tempered" Surrealism, 2007. He is the author of many articles and of some catalogues for the exhibitions he organized: Ion Țuculescu, 1999; Lili Pancu 1908-2006, 2010.*

SIMONA VILĂU este curator independent și artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăiește și lucrează în București. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.* simona.vilau@gmail.com

MARIA ZINTZ este istoric de artă, critic și curator. A lucrat ca muzeograf (iar acum lucrează ca cercetător) la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, unde a organizat peste 160 de expoziții și a publicat peste 40 de cataloage. În calitate de critic, a publicat peste 300 de articole și mai multe monografii de artă. Este și profesor la Facultatea de arte vizuale din Oradea. // *Maria Zintz is an art historian, art critic, and curator. She worked as a curator (and now as a researcher) at the Țării Crișurilor Museum in Oradea, Romania, where she organized 160 exhibitions and published more than 40 art catalogues. As an art critic, she published around 300 articles and published several art monographs. She is also professor at the Faculty of Visual arts in Oradea.*

15re

un nou album din seria **arhitecturi văzute prin igloo**

din martie în librării şi pe www.igloo.ro

Din cuprins: Turnul Croitorilor din Cluj-Napoca | Bastionul Postăvarilor din Braşov | Bastionul Theresia din Timişoara | Sediul Bisericii Evanghelice din Braşov | Muzeul Civilizaţiei Urbane din Brasov | Conacul Apafi din Mălâncrav | Conacul Bellu din Urlaţi | Casa de vacanţă din Zăbala | Castelul Haller din Ogra | Restaurantul Via din Cluj-Napoca | Vila Dobruşa - Complex Avincis | Reşedinţa regală din Valea Zălanului | Casa Max din Sibiu | Case tradiţionale din Copşa Mare | Case tradiţionale din Micloşoara

igloomedia
arhitectură design patrimoniu

Editura igloomedia

arhitectură design patrimoniu

COLECȚIA **igloo**books

COLECȚIA **igloo**best

COLECȚIA **avpi**

COLECȚIA **igloo**profil

COLECȚIA **igloo**patrimoniu

COLECȚIA **igloo**art

- Anuala de Arhitectură **2011** / 140 pagini, 23 lei
- Anuala de Arhitectură **2010** / 160 pagini, 33 lei
- Anuala de Arhitectură **2009** / 164 pagini, 50 lei
- Anuala de Arhitectură **2008** / 180 pagini, 45 lei
- **Stuf. Tradițional înseamnă modern** / 2008, 120 pagini, 40 lei

- **LOCUINȚE COLECTIVE din România** / 2011, 198 pagini /45 lei
- **INTERIOARE din România 2** / 2011, 174 pagini / 45 lei
- **HOTELURI din România** / 2010, 154 pagini, 45 lei
- **CASE din România 2** / 2008, 170 pagini, 45 lei
- **BIROURI din România** / 2008, 178 pagini, 45 lei

- **15re** / 2012, 200 pagini, 25 lei
- **14 birouri de arhitectură ≤ 40** / 2010, 210 pagini, 23 lei
- **13 birouri de arhitectură din România** / 2008, 226 pagini, 45 lei
- **Design Hotels** / 2007, 228 pagini, 40 lei
- **Arhitecți din străinătate** / 2006, 170 pagini, 40 lei

- **RADU TEACĂ. Proiecte 1990-2010** / 2010, 336 pagini, 90 lei
- **DORIN ȘTEFAN. Carte de bucate de arhitectură** / 2009, 576 pagini, 150 lei
- **LIVIU CIULEI. Cu gânduri și cu imagini** / 2009, 336 pagini, 120 lei

- **STUF. Case tradiționale din Delta Dunării** / 2008, 192 pagini, 100 lei
- **KASTELLO. Palate ale rromilor din România** / 2008, 200 pagini, 80 lei
- **HAȚEG. Țara bisericilor de piatră** / 2007, 208 pagini, 70 lei
- **Kombinat. Ruine industriale ale Epocii de Aur** / 2007, 198 pagini, 70 lei

- **Vise despre case** / 2011, 86 pagini, 45 lei
- **SoNoRo – Imagining music** / 2008, 178 pagini, 70 lei

Pentru oferta editorială completă igloomedia, abonamente și comenzi online, vizitați-ne pe: **www.igloo.ro**